BRODER CHRISTIANSEN †

PHILOSOPHIE DER KUNST

UNIV OF CALIFORNIA

B. BEHR'S VERLAG
FRIEDRICH FEDDERSEN
BERLIN-STEGLITZ
1912

Digitized by Google

N
C55

BURDACH

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung
in andere Sprachen, werden
vorbehalten

Digitized by Google

Der lieben Frau zu eigen

Digitized by Google

Digitized by Google

AN DEN LESER: Wir wollen des Weges ſo gehen: vom Zentrum der kunſtphiloſophiſchen Probleme zur Peripherie. Wir beginnen mit den Grundbegriffen und enden bei Sonder- und Tagesfragen, welche erſt von jenen aus eine vollkommene Durchleuchtung erfahren können. Aber auch im Intereſſe der Prinzipienerkenntnis ſchien mir ein Fortgang bis zum Detail unerläßlich. Jedes Allgemeine hat ſeine beſondere Art ſich zu verzweigen; ſomit vollendet erſt die Einſicht in ſeine Individuationsweiſe die Erkenntnis des Grundes. Doch iſt weder möglich noch von nöten, alle Einzelauszweigungen aufzuſuchen; ein paar charakteriſtiſche Beiſpiele genügen: und ich wählte ſolche, welche uns heute beſonders nahe liegen.

Freiburg i. Br., Dezember 1908

Broder Chriſtianſen

M86231

Digitized by Google

INHALT

1. Die Autonomie der äſthetiſchen Werte
2. Das äſthetiſche Objekt
3. Das Weſen der Kunſt
4. Der Stil
5. Kunſtverſtändnis und Kunſtkritik
6. Malerei und Zeichnung
7. Der Impreſſionismus in der bildenden Kunſt
8. Zwei Probleme der Porträtkunſt

Digitized by Google

I.

DIE AUTONOMIE DER ÄSTHETISCHEN WERTE

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Die erſte Frage, welche zu einer Beſchäftigung mit der Philoſophie der Kunſt hinführt, iſt immer wohl die gleiche: man fragt nach dem Geſetz des Schönen. Dieſes Geſetz, ſo glaubt man, liegt in den Meiſterwerken der großen Künſtler verborgen; nun muß es doch eine Wiſſenſchaft geben, welche es heraushebt und in greifbare Formel kleidet. Dazu bedarf es ja nur, wie es ſcheint, der Vergleichsmethode: denn findet ſich, worin alle Meiſterwerke der Kunſt übereinſtimmen, ſo iſt dieſes Gemeinſame die Bedingung und die Regel des Schönen.

Zu ſolcher Frage drängt der oft und peinlich empfundene Widerſtreit der äſthetiſchen Wertungen. Es iſt eine unverkennbare Tatſache, daß die Urteile verſchiedener Menſchen über das gleiche Kunſtwerk auseinandergehen, daß dabei ſich jeder im Recht glaubt und keiner ſein Recht beweiſen kann. Die Zahl der Stimmen aber laſſen wir nicht als Entſcheidung gelten; denn wiſſen wir uns mit unſerer Meinung auch in der Minderheit, ſo halten wir trotzdem daran feſt; ja wir konſtatieren mit einer gewiſſen Regelmäßigkeit, daß was den Beifall der Menge hat, uns wertlos dünkt, und umgekehrt. Auch zeigt die Geſchichte einen kontinuierlichen Wechſel der Kunſtmeinungen; und die Geſchmacksdifferenzen zwiſchen Völkern ſcheinen oft unüberwindlich. Noch beunruhigender ſind die Wandlungen und Schwankungen des

Digitized by Google

eigenen Urteilens und die Schwierigkeit der Entſcheidung. Wir ſtehen wohl ratlos vor einem Kunſtwerk neuer Art und wiſſen nicht, ob wir es ſchön oder häßlich finden ſollen; oder heute gefällt uns ein Werk und morgen ſind wir enttäuſcht; oder es hat uns ein Werk zuerſt abgeſtoßen und ſpäter ganz gewonnen. Dabei glauben wir nicht etwa, daß vom Urteil der Wert des Werkes abhängig ſei, daß mit dem Wechſel der Wertungen auch der Wert ſich verändere, wir glauben nicht, daß die Größe Beethovens oder Rembrandts durch Tadel oder Beifall alteriert werde. Vielmehr betrachten wir den Wert als etwas in ſich beſtehendes und als einen Richtpunkt für die Urteile, nach welchem ſie ſich vielleicht nicht richten, wohl aber richten ſollten; und wenn wir ein Urteil »richtig« nennen, ſo meinen wir, daß es den Wert trifft, der dem Werke zukommt. Aber wie erkennen wir nun den wahren Wert eines Werkes? Woher wiſſen wir, welches Urteil ihn trifft? Woher wiſſen wir, daß gerade unſer jetziges Urteil ihn trifft? Überall ſteht Meinung gegen Meinung, und jede glaubt ſich im Recht; welche aber hat Recht? Solches zu entſcheiden, brauchen wir eine Urteilsnorm und ein Maß der Werte. Darum verlangen wir von der Äſthetik Aufſchluß über das Geſetz des Schönen.

Aber die Antwort auf dieſe Frage iſt anders als erwartet; ſie gibt dem Fragenden die Frage zurück: ſuche in Dir ſelbſt! Denn das Geſetz des Schönen iſt Dein eigenes Geſetz. Du glaubſt, es liege in den Meiſterwerken der großen Künſtler verborgen; aber mußteſt Du nicht, um dieſe Werke als »Meiſterwerke« auszuſcheiden aus der Geſamtheit der Kunſtobjekte, um ſie abzuſondern von der Maſſe des Wertloſen und Minderwerten, ſchon ein Wertmaß anwenden? Du könnteſt daher in ihnen

Digitized by Google

keine andere Schönheitsregel finden, als welche Du bei dieſem kritiſchen Geſchäft ſchon angewendet haſt; und Du ſelber haſt ſie in jene Werke hineingelegt, denn das Wertprinzip Deiner Auswahl beſtimmt den Umkreis dieſer Vergleichsobjekte und beſtimmt damit auch die Regel ihrer Gemeinſamkeit. Wollteſt Du aber, die analytiſche Wertformel zu ſuchen, eine Abgrenzung des Schönen gegen das Wertloſe von Andern übernehmen, die Auswahl etwa, welche die Konvention des Tages oder die der Geſchichte beſtimmt, ſo würdeſt Du darin auch nur die Schönheitsregel Anderer finden, die für Andere gilt, und nicht wiſſen, ob ſie für Dich Geltung hat. Darum mußt Du in Dir ſelbſt den letzten Maßſtab der Werte tragen. Und wie Du von dieſem Grunde des Eigenen aus entſcheideſt, ſo wird es recht ſein. Denn ein anderes Recht Deiner äſthetiſchen Urteile kann es nicht geben. Für Dich gilt nur die Schönheit, die Du in Dir als Schönheit unmittelbar empfinden kannſt. Trägſt Du etwa kein ſolches Wertgeſetz in Dir, ſo gehörſt Du zu den Wertblinden, und der Unterſchied zwiſchen ſchön und häßlich wäre für Dich bedeutungslos: was willſt Du Dich dann um ein Maß von Werten bemühen, die für Dich nicht gelten? – Alſo entweder empfindeſt Du die Schönheit unmittelbar, ſo bedarfſt Du keines äußern Maßſtabes, oder Du biſt unempfindlich gegen Schönheit, ſo bedarfſt Du überhaupt keines Meſſens. Daraus folgt auch, daß die konkurrierenden Urteile Anderer Dich nur dann etwas angehen, wenn Du annehmen darfſt, daß ihnen das gleiche Wertgeſetz innewohnt wie Dir: und darüber kann Dich allein Deine Erfahrung belehren.

Aber vielleicht bedarfſt Du der Philoſophie zu anderem. Denn hat auch das Schönheitsgeſetz ſeinen Grund in

Digitized by Google

Dir ſelber, ſo kommt dieſe Wertanlage doch nicht notwendig zur Entfaltung und Dir zur Bewußtheit, und nicht ohne weiteres werden Deine Wertungen in Harmonie ſein mit den Werten, die für Dich gelten. Du mußt Dich ſelbſt gefunden haben, Du mußt lernen, die Stimme des Eigenen aus der Wirrnis Deiner Erlebniſſe herauszuhören: und dabei kann die Philoſophie der Kunſt Dir eine Hilfe werden.

Für die geſamte Wertlehre iſt der Begriff der Autonomie von zentraler Bedeutung; und die Einteilung in autonome und heteronome Werte trifft das weſentlichſte, denn ſie betrifft den Rechtsgrund der Werte: ob ihre Geltung im urteilenden Subjekt begründet liegt, weil ſie ihm Eigengeſetze ſind, oder ob ſie dem Subjekt Fremdgeſetze ſind. Es iſt bemerkenswert, wie früh man ſich dem Begriff der Autonomie genähert hat; ſobald die Frage nach dem Maßſtab der Werte auftauchte, entdeckte man die Spur, die zum Subjekt hinführt: der Menſch iſt das letzte Maß der Werte. Damit war freilich noch nicht viel gewonnen; gerade an den erſten Findern erwies ſich die Gefahr dieſes Begriffs, indem ihr Subjektivismus zur Wertskepſis verführte. Und daß ſich unter dieſe gleiche Formel die Lehre der Sophiſten wie die ihres Antipoden Kant bringen läßt, zeigt, daß ſie, um brauchbar zu werden, der Klärung bedarf. Es iſt aber die Unbeſtimmtheit des »autos«, welche die Verwirrung bringt.

Was ein Künſtler willkürlich oder aus kühler Berechnung ſich zum Geſetz des Schaffens macht, das iſt nun wohl ſein Geſetz, denn er hat es ſich ſelbſt gegeben; aber iſt es ſein eigen in dem Sinne, daß es die in ihm liegenden Schönheitswerte zutage bringt? Keineswegs;

Digitized by Google

es begründet für den Künſtler keinen eigentlichen Wert, und er könnte ſich der Schätzung ſolcher ſelbſtgegebenen Regel und Manier recht wohl entziehen. Oder was einem Menſchen durch Erziehung, Schuldrill, Gewöhnung, Suggeſtion zur zweiten Natur geworden iſt, daß es ſein Leben und Tun regelt, iſt das nicht ſein Geſetz geworden? Hat nicht das Fremde ſich mit ſeinem Ich verſchmolzen? Oder wenn ich freiwillig der fremden Satzung mich unterwerfe, wenn ich ſie »aufnehme in meinen Willen«, ſie mir zur Pflicht mache, erhebe ich ſie dadurch nicht zum Range meines Geſetzes? Und doch erreiche ich mit alledem nicht die letzten für mich geltenden Werte. Wir ſehen: das Subjektive erſtreckt ſich weiter als das wertbegründende Eigene. Aber der Autonomiebegriff verführt dazu, das eine mit dem andern zu verwechſeln und die ſubjektiviſtiſche Willkür oder das freiwillig Subalterne als Grund der Werte zu behaupten. Die Sophiſten verwechſeln das Eigengeſetz mit der Willkür: ſo kommen ſie zu einer wertauflöſenden Skepſis; und eine ähnliche Verwirrung wurde Nietzſches Verhängnis, der vergeblich vom Begriff der Willkür abzukommen ſich bemühte. Hingegen durch Kant iſt das andere Mißverſtändnis nahegelegt, im Subalternen den Grund der Werte zu ſuchen.

Das Subjektive erſtreckt ſich weiter als das Eigene. Iſt es nicht ein Seltſames: dieſes Ich ſelbſt im Ich wie der Zellkern in der Zelle? Wir haben da zwei verſchiedene Subjektsbegriffe, die in einander gefügt ſind, wie konzentriſche Kreiſe verſchiedenen Durchmeſſers. Wir müſſen verſuchen, ſie auseinander zu nehmen, wenn wir die Autonomie der Werte verſtehen und einſehen wollen, wie im Subjekt Werte entſpringen.

Digitized by Google

Dabei ſprechen wir zunächſt von autonomen Werten im allgemeinen, und erſt ſpäter werden wir nachweiſen können, daß im beſonderen die äſthetiſchen Werte dieſen Urſprung haben, indem wir zeigen, daß ſie autonom ſind. Es iſt aber dieſe Unterſuchung eine überaus diffizile, ſo wird es einiger Achtſamkeit bedürfen, zumal das Gefüge des Ganzen der Darſtellung dieſes Problems nur geringen Raum läßt.

Die Doppelheit des Subjektsbegriffes erklärt ſich daraus, daß eine verſchiedene Betrachtungsweiſe des Menſchen möglich iſt. Man kann ihn nämlich betrachten als ein Stück der Wirklichkeit, das koordiniert und gleichartig iſt jedem andern Teil des Wirklichen und eingeordnet in das Univerſum, und andrerſeits kann man darauf achten, wie ſich das Subjekt der geſamten übrigen Welt als ein völlig Anderes gegenüberſtellt: und je nachdem erhält man die weitere oder die engere Sphäre des Ich.

Daß der Menſch als ein Wirkliches geſetzt wird, damit iſt ſchon gegeben, daß er aufgefaßt werden kann unter den Kategorien des Dinges und der Kauſalität; und unſer Verkehr mit unſern Nebenmenſchen iſt im weſentlichen durch dieſe Betrachtungsweiſe beſtimmt. Das Subjekt bedeutet dann ein Etwas, in welchem Etwas geſchieht. Es iſt ein Umkreis von mehr oder minder konſtanten Eigenſchaften; wenn wir die Pſyche eines Bekannten ſchildern wollen, ſo zählen wir die ſie charakteriſierenden Eigentümlichkeiten auf nicht anders, als wenn wir ſonſt ein Stück der Wirklichkeit beſchreiben. Damit verknüpft iſt eine Folge innerer Erlebniſſe, welche in jenen Eigenſchaften eine ihrer Bedingungen haben, und welche im übrigen kauſal verflochten ſind mit alledem, was in der Umwelt des Subjektes geſchieht. Denn alles, was in ihm vorgeht, iſt

Digitized by Google

abhängig teils von der Beſchaffenheit des Subjekts, teils von den Einwirkungen der Umwelt. Die gleichen Einwirkungen würden in einem anders gearteten Subjekt andere Erlebniſſe auslöſen, und hinwiederum würde das gleiche Subjekt in einer andern Umwelt andere Eindrücke empfangen und von da aus zu einem andern innern Erleben kommen. Dies iſt der weitere Subjektsbegriff. Alles, was ich meine Vorſtellungen, Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, Volitionen, Leidenſchaften, Charaktereigenſchaften nenne, kurzum, mein geſamtes Seelenleben iſt »mein« im Sinne dieſer Betrachtung. Das Bedeutſame iſt: ſo gefaßt iſt das Subjekt wie jedes andere Stück der Wirklichkeit nur ein Durchgangspunkt des Geſchehens; denn die im Subjekt auftretenden Phänomene werden ja betrachtet unter dem Geſichtspunkte der Kauſalität, und ſo betrachtet iſt das Subjekt kein Anfang und kein Ende, ſondern ein Durchgang. Bei allem, was es erlebt, was in ihm geſchieht, ſteht die Frage nach den Urſachen offen und weiſt über das Subjekt zurück. Denn auch wenn konſtante Qualitäten des Subjekts als Mitbedingung ſeiner Erlebniſſe anzuſehen ſind und wir dieſe zum Teil aus ſeinem Charakter ableiten, ſo fragen wir doch wieder nach den Urſachen ſolcher Charakterbeſchaffenheit und führen ſie auf Vererbung, auf den Einfluß der Erziehung oder auf unbekannte Urſachen zurück. Kurzum: ſo betrachtet iſt das Subjekt an allem, was in ihm geſchieht, nicht anders beteiligt als eine Maſchine: was in einer Maſchine vorgeht, hat ja auch ſeine Urſachen teils in den Einwirkungen der Umgebung, teils in der Beſchaffenheit der Maſchine ſelbſt. Das Subjekt in dieſem Sinne iſt kein Anfang und nichts in ſich Ruhendes, es iſt eine Durchgangsſtelle mechaniſchen Geſchehens, ein

Digitized by Google

komplizierter pſychiſcher Mechanismus. Alles was es iſt und was es erlebt, hat letzten Endes ſeine Urſachen in der Umwelt und in der Vorwelt des Subjekts und wirkt hinein in die Umwelt und in die Nachwelt. Bei dieſem Subjektsbegriff kann man nicht von einem »Eigenen« ſprechen, und daß das Subjekt ſich ſelber zugehört, ſo wenig man ſolches von einer Maſchine behaupten würde. Denn das Subjekt trägt ſich nicht ſelbſt, ſondern iſt eingeflochten in das Gefüge des Univerſums, wo eins vom andern getragen wird.

Dieſe Auffaſſung des Subjekts unter der Wirklichkeitskategorie der Kauſalität iſt durchaus einwandsfrei; und ſie wird auch dadurch nicht aufgehoben, daß noch eine zweite, ganz andere Betrachtungsweiſe möglich iſt. Die beiden ſtören und widerſprechen einander nicht, obwohl die zweite das Subjekt als einen Anfang ſetzt und als ein in ſich ruhendes, ſelbſtändiges Prinzip. Ein Widerſpruch iſt es aber darum nicht, weil Satz und Gegenſatz nicht unter der gleichen Kategorie ſtehen. Der Menſch wird bei der zweiten Betrachtungsweiſe wohl als Urſprung, aber nicht im Sinne der Kauſalität als Anfang geſetzt: was man freilich oft überſehen hat, und daraus ergaben ſich dann jene Diſſonanzen des Subjektsbegriffes, die in dem Problem der Willensfreiheit ihren Gipfel erreichen.

Daß die Auffaſſung des Menſchen als eines Mechanismus, wenn ſie auch einwandsfrei iſt, doch dem Weſen des Menſchen nicht gerecht wird und daher noch eine andere Betrachtungsweiſe zur Ergänzung notwendig iſt, fühlt ein Jeder. Sagt man: Du biſt weiter nichts als eine Maſchine, nichts Selbſtändiges und Eigenes, Du biſt ein Aggregat von Zuſtänden und ein bloßer Durchgangspunkt des Geſchehens – ſo wird Jeder dagegen

Digitized by Google

proteſtieren. Und mit Recht. Der Menſch empfindet in ſich einen Anfang und ein Urſprüngliches. Nur darf ſein Proteſt die determiniſtiſche Betrachtungsweiſe nicht aufheben wollen. Und er darf nicht behaupten wollen, in kauſaler Hinſicht Anfang und Urſprung zu ſein. Man verſuche nur ernſthaft einmal den Gedanken ſich auszudenken, daß im Subjekt urſachlos neue Reihen des Geſchehens anheben könnten, und man wird ſich mit Grauen dieſes Gedankens wieder entledigen und empfinden, daß jener Proteſt nicht dahin zielt. Denn könnten urſachloſe Phänomene im Subjekt auftreten, ſo würde das Gefühl des Sicherſeins unſerer ſelbſt und der andern der Furcht weichen vor Begebniſſen, die in ihrer Möglichkeit des Wahnſinns Grotesken überbieten. Und je mehr Willensfreiheit ſolcher Art im Menſchen wäre, deſto mehr Grund hätte er, vor der Zukunft zu bangen, da er garnicht voraus ſehen könnte, welche innern Geſchehniſſe ihn überkommen werden, und das Sinnloſeſte wäre möglich. Jener Proteſt, wenn er ſich ſelbſt recht verſteht, kann nicht die Behauptung eines ſchreckenvollen Indeterminismus ſein; er kann nur meinen, daß neben der mechaniſch-kauſalen Betrachtungsweiſe noch eine andere, ihr nicht widerſprechende, möglich und notwendig iſt; notwendig, da jene das Weſentlichſte des Subjekts außer acht läßt: ſeine ſchaffende Aktivität. Denn durch ſeine Aktivität tritt das Subjekt der ganzen übrigen Wirklichkeit als ein Anderes gegenüber. Eine Maſchine wird bewegt, aber ſie handelt nicht. In ſeinem Handeln und Schaffen erfaßt ſich der Menſch als ein Selbſtändiges und als ein Urſprung-Gebendes.

Was bedeutet aber die Aktivität, und was kann es heißen, daß die kauſale Betrachtungsweiſe ſie zu erfaſſen

Digitized by Google

nicht im ſtande iſt? Denn die Handlungen des Menſchen ſind doch auch Geſchehniſſe, die ihre Urſachen und Wirkungen haben, und ſind dem kauſalen Univerſum eingeflochten, alſo fallen ſie doch unter die kauſale Betrachtung? Zweifellos; alles Wirkliche unterſteht ja dieſer Kategorie; nur werden ſie bei ſolcher Betrachtung gerade nicht als »Handlungen« erfaßt. Sie haben für die Betrachtung zwei Seiten: ſie ſind mechaniſche Geſchehniſſe und ſie ſind Aktivität, je nach dem Geſichtspunkte unter dem man ſie erfaßt. Als mechaniſche Geſchehniſſe weiſen ſie über das Subjekt zurück auf das Vor- und Außerſubjektive; als Aktivität weiſen ſie hin auf einen Urſprung im Subjekt. Als mechaniſche Geſchehniſſe erfaßt man ſie unter dem Geſichtspunkt der Kauſalität. Als Aktivität werden ſie erfaßt unter dem Geſichtspunkte des Telos. Man verſteht eine Handlung als Ereignis, wenn man ihre Urſachen kennt, und deren gibt es vor- und außerſubjektive; man verſteht ſie als Handlung aber nur, wenn man nach ihrem Ziel fragt. Teleologiſch betrachtet, nehmen die Handlungen ihren Urſprung im Subjekt: ſie beziehen ſich auf ein Ziel, das erſt im Subjekt und durch das Daſein des Subjektes geſetzt wird. Verfolgt man die Urſachen einer Reihe von Handlungen über das Subjekt zurück, was ja immer als möglich anzunehmen iſt, denn das ganze Daſein des Subjektes hat ſeine vorſubjektiven Antecedentien, ſo verſchwindet im Vorſubjektiven die Beziehung auf das Ziel und damit der Charakter der Aktivität. Die Anwendung dieſer neuen Kategorie wird aber gegeben und gefordert durch eine Beſonderheit des Subjekts: durch ſeine Willensnatur.

Wir müſſen uns über dieſes Wort verſtändigen. Wenn wir ſagen, daß der Wille gewiſſe Geſchehniſſe im Sub-

Digitized by Google

jekt zu Handlungen prägt, so ist bei dem Ausdruck »Willen« nicht zu denken an jene flüchtigen Erlebnisse, die wir als Willensakte, Wollungen oder Volitionen zu bezeichnen pflegen, die einigen unserer Handlungen proleptisch und wie Signale vorausgehen. Denn ob einem Phänomen ein solches Signal vorangeht oder nicht, das bestimmt nicht den Charakter der Aktivität. Diese Volitionen spielen überhaupt bei unserm Tun eine weit geringere Rolle, als man gemeinhin annimmt; in Wahrheit beachten wir sie so wenig, daß wir nicht einmal merken, wie selten sie auftreten und daß unser meistes Handeln geräuschlos von statten geht ohne solche Signale. Wille als Aktivitätsprinzip ist in dem andern Wortsinne zu nehmen, der dem philosophischen Sprachgebrauch näher liegt als dem psychologischen, bezeichnend eine dauernde Bestimmtheit des subjektiven Seins, dasjenige, was vielleicht weniger mißverständlich auch »Trieb« genannt wird, und wovon der Lebenswille das nächstliegende Beispiel ist. Durch den Willen in diesem Sinne, durch den Trieb ist ein Ziel gesetzt. Wieder nicht zu verstehen als ein vorübergehendes Erlebnis, nicht notwendig durch einen besondern Akt der Zielsetzung, und nicht notwendig in bewußter Vorstellung: vielmehr ist das Ziel dem Triebe immanent. Der Wille ist sozusagen eine latente Zielsetzung. Die Beziehung auf dieses dem Willensgrund immanente Telos gibt die neue Kategorie. Insofern die Geschehnisse im Subjekt durch den triebhaften Seinsgrund hindurchgehen und dadurch bestimmt werden, daß sie zu einer Trieberfüllung hinführen, stellen sie sich dar und können sie betrachtet werden als ein Ausgreifen nach dem Ziel, als eine durch den Trieb bestimmte Verwirklichung des immanenten Zieles, Triebbestimmte

Digitized by Google

Zielſtrebigkeit iſt Aktivität. Die Beziehung auf das Telos ſchließt die Geſchehniſſe zu Handlungsreihen zuſammen, wobei das gleichgültige Nacheinander der kauſalen Kettenglieder durch das »Wozu« des Zieles ſich umwandelt in eine engere Gebundenheit, indem immer ein Glied Mittel und Stufe iſt für das folgende. Aber dieſe teleologiſch gefaßten Reihen laſſen ſich nicht über das Subjekt zurückverfolgen, ohne den Aktivitätscharakter einzubüßen. Ihr Anfang liegt darum notwendig im Subjekt: die Beſtimmung durch den Trieb. Als Geſchehniſſe zwar haben die Handlungen ihre vorſubjektiven Antecedentien: doch ſind dieſe nicht triebbeſtimmt und ſind ohne Beziehung auf das dem Subjekt immanente Ziel; als Handlungen beginnen ſie daher erſt im Subjekt. Ein Regreſſus über das Subjekt hinaus iſt wohl möglich, aber nicht ohne Kategorienwechſel, und mit dieſem verliert die Reihe ihren Charakter der Handlung. Erſt wo die kauſale Reihe in das Subjekt einbiegt und Beziehung gewinnt auf ein Willensziel, erſt von dieſem Punkte an kann ſie als Handlung betrachtet werden.

So zeigt ſich, unter dem Geſichtspunkte des Telos, das Subjekt als einen Anfang: die ſeinen Trieben immanenten Ziele ſind das Aktivitätsprinzip. Die Kategorie der Kauſalität ergab den erſten Subjektsbegriff, die Kategorie des Telos ergibt den zweiten; die Anwendung dieſer letzteren Kategorie aber iſt kein Belieben, ſondern notwendig, weil der Wille eine weſentliche Beſtimmung des ſubjektiven Seins bildet. Es wird dabei ſichtbar die verſchiedene Sphärenweite der beiden Subjektsbegriffe: denn das Syſtem der Grundtriebe bedeutet zwar das Weſentliche, aber nicht das Ganze des Seelenlebens. Wir finden alſo im Willen den Kern

Digitized by Google

des Ich, das »Ich ſelbſt«. Mein Zielwollen, das iſt mein Eigenſtes, als Strebender bin ich ganz auf mich geſtellt; meine Ziele ſind eine ſelbſtändige in ſich ruhende Einheit, wofern ich ſie betrachte, wie es ihnen gemäß iſt: als Ziele.

Kommen wir nun auf unſer Wertproblem zurück. Die Lehre von der Autonomie will ſagen, daß Werte im Subjekt ſelbſt ihren Urſprung nehmen. Welcher der beiden Subjektsbegriffe dafür in Frage kommt und in welchem Sinne von einem Urſprung der Werte im Subjekt die Rede ſein kann, wird nicht mehr zweifelhaft ſein. Wenn Werte im Subjekt als Eigenwerte entſpringen, ſo iſt es in der Sphäre, die durch die teleologiſche Betrachtungsweiſe abgegrenzt wird. Denn dieſe allein rechtfertigt es, das Subjekt als einen Anfang anzuſehen. Das heißt: die autonomen Werte müſſen entſpringen in den Grundtrieben des Subjekts. Und es kann ſich nicht handeln um Anfangen im Sinne der Kauſalität. In der Tat, die Wertungsphänomene, das Stellungnehmen zu Objekten mit Ja und Nein, mit Lob und Tadel, mit Suchen und Meiden hat, wie jedes andere ſubjektive Geſchehen – kauſal betrachtet – ſeine außerſubjektiven Antecedentien; es iſt nicht ein Geſchehen, das urſachlos im Subjekt anhebt; daran glauben wir, auch wenn wir nicht im Einzelnen die Urſachen nachzuweiſen vermögen. Es kann ſich nur handeln um ein Anheben im teleologiſchen Sinne und um den Urſprung der Wertgeltung: daß die Grundtriebe durch das ihnen immanente Telos die Geltung von Werten begründen. Und das iſt möglich, aber auch nur dann möglich, wenn die Werte, ihrer Bedeutung nach, durch den Trieb und durch beſtimmte Beziehungen

Digitized by Google

auf den Trieb vollſtändig definiert werden. Sodaß einen autonomen Wert zu beſtimmen, zweierlei erfordert wird: die Angabe des Grundtriebes und die Angabe der beſondern Relation. In einem und demſelben Trieb können verſchiedene Wertgattungen angelegt ſein, welche ſich alle auf das gleiche Telos beziehen, nur in verſchiedener Weiſe; und die verſchiedene Beziehungsart bringt die charakteriſtiſchen Unterſchiede. Mit der Gegebenheit des Triebes im Subjekt haben alle darauf bezogenen Werte notwendige Geltung für dieſes Subjekt. Das wird am leichteſten wieder am Lebenstrieb exemplifiziert: denn es leuchtet ohne weiteres ein, daß alle Lebenswerte auf das engſte mit dem Ziel dieſes Triebes zuſammenhängen und durch ihre Beziehung darauf definiert werden, daß dieſer Trieb der Grund ihrer Geltung iſt, daß ſie gelten, wo dieſer Trieb gegeben iſt, und daß ſie ohne dieſen Trieb nicht gelten würden. Wir könnten aber auch von jenem andern Triebe ſprechen, der am ſichtbarſten im ſittlichen Heldentum hervortritt, und der das Streben iſt, ſich einzuſetzen, ſich hinzugeben für die Erreichung eines Ideals: durch dieſen Trieb werden die ſittlichen Werte begründet – wofern wir dieſen Namen »ſittlich« anwenden wollen zur Bezeichnung der höchſten Werte des Handelns und nicht, wie es ja auch geſchieht, für die konventionelle Lebensordnung der Gemeinſchaft.

Zum gleichen Reſultat, daß die urſprünglichen Werte in der Willensnatur des Menſchen begründet liegen und daraus ihre Gültigkeit herleiten, gelangen wir noch auf anderem Wege, wenn wir nämlich fragen, wie denn Werte vom Subjekt als Werte unmittelbar empfunden werden können, wie etwas ſich dem Bewußtſein als

Digitized by Google

wertvoll kundgibt. Man hat geantwortet durch Hinweis auf die Gefühle der Luſt und Unluſt: in der Luſtempfindung ſoll ſich ein urſprünglicher Wert, durch die Unluſt ein Unwert offenbaren. Daß dieſer Antwort eine gewiſſe Berechtigung zukommt, wird niemand beſtreiten. Gewiß: durch Luſt kann ein Wert, durch Unluſt ein Unwert angezeigt werden. Tatſächlich iſt dieſes der Fall in einem beſtimmten Wertgebiet, nämlich bei einigen Lebenswerten; und gerade weil dieſe der Beachtung immer bereit ſtehen, beſtimmen ſie leicht die Theorie. Indeſſen liegt zu einer Verallgemeinerung kein Grund vor. Man braucht nur an die ſittlichen Werte zu denken, um die hedoniſtiſche Werttheorie in ihrer Verallgemeinerung abzulehnen. Denn fragt man bei den ſittlich-heroiſchen Werten nach der Bedeutung von Luſt und Unluſt, ſo käme für die poſitiven Werte wohl eher die Unluſt in Betracht. Der ſittliche Heros iſt kein Genußmenſch. Zwar ſucht er nicht das Leiden des Leidens willen, aber er weicht ihm nicht aus, und es iſt charakteriſtiſch, daß ſein Weg durch Leiden und Mühen und Entſagungen führt, für ihn gilt das »Stirb und werde«, das ſich ſelbſt Einſetzen und ſich Opfern. Und doch wird ſolches Leben unmittelbar als Wert empfunden oder nachempfunden. – Wenden wir uns nun aber mißtrauiſch gegen die Verallgemeinerung der hedoniſtiſchen Wertlehre zu der Betrachtung der Lebenswerte zurück, ſo entdecken wir leicht, daß ſogar hier Luſt und Unluſt nicht die Funktion letzter Anzeigen haben können. Es muß auch hier ein anderes, unmittelbares Wertempfinden geben, das jene kontrolliert. Niemand wird leugnen, daß Luſt und Unluſt ſchlechte Ratgeber für das Leben wären, wollte man ſich ihnen allein anvertrauen. Denn wer nur auf

Digitized by Google

Luſt und Genuß ausgeht, verfehlt die Lebenswerte aufs gründlichſte. Luſt und Unluſt bedeuten nichts weiter als proviſoriſche Kriterien, deren Hilfe nötig iſt, weil das Handeln die definitiven Anzeigen nicht immer abwarten kann; und ſie ſind, weil nur Hilfskriterien einer Kontrolle unterworfen, ſie empfangen kon den definitiven Wertentſcheidungen jedesmal ihre Beſtätigung oder Korrektur, und daraus ſammelt die Erfahrung Regeln, welche die Brauchbarkeit der proviſoriſchen Kriterien erhöhen. Das letzte Wertmaß aber iſt – wie leicht zu erkennen – die Erfüllung des Lebenstriebes in irgend einer ſeiner Auszweigungen. Luſt und Unluſt ſind nur Antizipationen des Wertes. Sie ſind Wegweiſer zur Erfüllung, darum auch müſſen ſie ſo bemerkbar daſtehen und ſo auffallend ſichtbar in der Menge der ſubjektiven Erlebniſſe. Man beachte nur, welchen Momenten Luſt und Unluſt angeknüpft ſind: wir finden dieſe Gefühle immer gerade an der Stelle, wo ein Wegweiſer für das Handeln, wo eine proleptiſche Entſcheidung über den Wert von nöten iſt, alſo in Fällen, wo die definitive Wertentſcheidung erſt nach dem Handeln erfolgt. Eine analoge Stellung haben, nebenbei geſagt, für die Wertungen über empiriſche Realität die ſinnlichen Wahrnehmungen.

Es muß freilich zugegeben werden, daß der Lebenstrieb hedoniſch entarten kann, indem der Genuß zum Selbſtzweck erhoben und das proviſoriſche Kriterium der Luſt als definitives Wertmaß genommen wird, daß alſo Genießen als Lebensziel geſetzt werden kann. Aber daraus läßt ſich doch nicht das Recht der hedoniſtiſchen Wertlehre ableiten; und ich meine, daß gerade die Exiſtenz der Genußmenſchen ſolche Lehre am beſten widerlegt. Denn als Entartung erweiſt ſich ihr Streben

Digitized by Google

dadurch, daß ihnen letzten Endes alle Werte entgehen. Es entspricht aber dieser hedonischen Entartung des Lebenstriebes eine Entartung des sittlichen Triebes in umgekehrter Richtung, indem das Leiden, das wohl als ein Moment eingeht in das sittliche Leben, den Akzent bekommt und zum Endziel gemacht wird. Das Gegenbild des Genußmenschen ist der Heautontimorumenos. Die Askese, die Selbstquälerei, aber auch die Grausamkeit in ihren roheren und raffinierten Formen – denn sie ist Mittel eignen Leidens – sowie gewisse befremdende »Anlagen« zu Verbrechen sind als solche Entartungen des sittlich-heroischen Triebes erkennbar, die sich, gerade wie die hedonische Entartung des Lebenstriebes, dadurch als Entartung verraten, daß sie letzten Endes zu einer harmonischen Befriedigung nicht hinführen können.

Wollte man daher nach Entartungserscheinungen die letzten Wertkriterien bestimmen, so könnte man ebenso gut auf den Gedanken kommen, daß sich dem Menschen in Leiden und Unlust die ursprünglichen Werte kundgeben; und die praktische Konsequenz daraus, Puritanismus und Asketentum, mutet in der Tat tiefere Naturen nicht fremder an als die Lebensregel des Hedonismus.

Wir finden also: Lust ist nur ein provisorisches Kriterium, und als Anzeige dieser Art auch nur für ein beschränktes Gebiet der Werte, z. B. für einige der Lebenswerte, und durchaus nicht ein unfehlbares Kriterium. Lust und Unlust geben über Wert und Unwert keine definitive Entscheidung, sondern sind weiter nichts als Wegweiser zur Trieberfüllung. Nur gerät man überall, wo provisorische Kriterien benötigt werden, weil das Handeln die letzte Entscheidung über die Werte nicht abwarten kann, in die Gefahr, jene Wertprolepsis als Definitivum

Digitized by Google

zu nehmen. Das letzte Maß dieſer Werte aber iſt das Erlebnis der Trieberfüllung; und damit kehren wir zu der Theſe zurück, daß ſolche Werte in der Triebanlage des Menſchen begründet ſind und daß in dieſer ihre Geltung entſpringt.

Werte, die im Weſensgrund des Menſchen angelegt ſind, müſſen ihm ſchlechthin und bedingungslos gültig ſein; ſobald er ſie empfunden hat, kann er ſich ihrer Anerkennung nicht entziehen; ihre Geltung iſt für den Menſchen eine kategoriſche. Er kann wohl anders handeln, als es den Werten gemäß wäre, aber er kann ſie als Werte nicht verleugnen, ohne ſich ſelbſt zu verleugnen; ſie ſind ein Stück ſeines Selbſt. In dieſem Sinne ſind ſie Eigengeſetze: nicht ſelbſtgegebene oder ſelbſterfundene Regeln und Gebote – die Autonomie ſchließt jede Willkür aus –, auch nicht etwas, das er von außen aufnimmt und ſich aneignet, ſondern er findet ſie in ſich als einen Teil ſeines Weſens, als ein Stück deſſen, was ihn zu einem »Ich ſelbſt« macht. Es iſt aber keine andere Art von Werten denkbar, die für den Menſchen ſchlechthin gültig ſein könnte. Alle Satzung, die ihm durch Willkür, Zwang, Gewöhnung, Erziehung oder ſonſtwie von außen gegeben wird, kann ihm niemals ein unmittelbar empfundener und kategoriſch geltender Wert ſein.

Wir ſagten: die autonomen Werte, die in der Willensnatur des Menſchen begründet liegen, können unmittelbar als Werte empfunden werden, nämlich im Erlebnis der Trieberfüllung. Aber wir müſſen das »Können« betonen. Nicht notwendig kommt die Wertanlage zur Entfaltung, nicht notwendig entwickeln ſich die den Trieben immanenten Wertgeſetze zu Werturteilen,

Digitized by Google

ſondern ſie können latent bleiben. Und wie es beim Menſchen innere Geſchehniſſe gibt, die mit ſeinem Willenscharakter nicht übereinſtimmen, ſo können gleicherweiſe Wertungsakte vorkommen, die nicht in Einklang ſind mit dem, was eigentlich und ſeinem Weſen nach für den Menſchen gilt. Der Grund iſt beide Mal der gleiche; und die Möglichkeit eines ſolchen Verhaltens iſt ſchon dadurch angedeutet, das wir eine engere und eine weitere Sphäre des Subjektiven unterſchieden. Das dem Triebe innewohnende Wertgeſetz iſt nur latent gegeben und nicht in bewußter Vorſtellung, und es gibt ſich niemals als allgemeine Regel, ſondern nur für den Einzelfall kund in dem Erlebnis einer individuellen Trieberfüllung. Wir wiſſen daher nicht von vornherein, welche Werte für uns gelten. Es werden darum oft Urteilsakte ſtattfinden, die nicht durch jenes Kriterium der Trieberfüllung inſpiriert ſind. Das geſchieht ſchon aus dem Grunde, weil die letzte Entſcheidung nicht immer abgewartet werden kann – davon ſprachen wir ſchon –; dann gründet ſich das Urteil auf proviſoriſche Kriterien, die niemals ganz ſicher ſind. Dazu kommt, daß man auch in Fällen, wo es nicht durchaus nötig wäre, gern Hilfskriterien heranzieht, oft aus dem Grunde, weil ſolche bequemer zu handhaben ſind, man ſucht z. B. eine recht greifbare Wertformel; oder auch deswegen, weil das entſcheidende Erlebnis der Trieberfüllung ſo ſehr leicht durch konkurrierende Momente des gleichzeitigen Seelenlebens eine Störung erleidet, verwiſcht oder verdeckt wird. Stehen wir einem Objekt gegenüber, wie ſelten geſchieht es, daß es uns ganz erfüllt; es müßte aber unſer Bewußtſein ganz ausfüllen, ſollen wir ſicher ſein, daß, was wir vor dem Objekt erleben, uns ſeinen Wert

Digitized by Google

kundgibt und nicht vielleicht mit andern Objekten zuſammenhängt. Es kommen hinzu mannigfache Störungen, die ſich aus der Pluralität menſchlicher Triebe und Wertſyſteme ergeben. Die ſtärkſte Ablenkung aber vom definitiven Wertkriterium liegt in der Fülle fertiger Werturteile, die uns von andern übergeben werden, und die ſich durch Erziehung und Gewöhnung uns einprägen und eingewurzelte Urteilstendenzen erzeugen: ſie ſind ſtets gebrauchsfertig und entheben der Mühe, das eigene Urteil zu ſuchen, es aus der verwirrenden Fülle innerer Erlebniſſe rein herauszuarbeiten. So wird begreiflich, daß nicht alle unſere Urteilsakte in Harmonie ſind mit den Werten, die für uns gelten, daß nicht alle unſere Urteile richtig ſind. Es wird begreiflich, daß, auch wenn im Subjekt ſelbſt die Geltung der Werte entſpringt, ein Unterſchied bleibt zwiſchen richtigen und falſchen Urteilen, daß, auch wenn der Menſch das Maß aller eigentlichen Werte iſt, nicht jedes ſeiner Urteile richtig ſein kann. Und damit iſt die skeptiſche Konſequenz, welche die Sophiſten aus dem Begriff der Wertautonomie entwickelten, widerlegt. Der Menſch iſt das Maß aller urſprünglichen Werte, aber es bleibt dabei beſtehen ein Unterſchied zwiſchen richtigen und falſchen Wertungen. Denn die Wertgeltung wird nicht durch den Urteilsakt begründet, vielmehr hat dieſer ſich nach jener zu richten, und es beſteht eine Verbindlichkeit für das Urteilen. Die Gültigkeit der Werte iſt latent und gegründet im Weſen des Menſchen; und je nachdem das Ja und Nein der ſtellungnehmenden Akte die immanenten Wertgeſetze zum Ausdruck bringt, je nachdem ſich in ihnen ein unmittelbar empfundener Wert ausſpricht oder nicht, ſind die Wertungen richtig oder falſch. Eine andere

Digitized by Google

Art aber von Recht und Unrecht ſolcher Urteile kann es nicht geben.

Damit haben wir die Umriſſe einer allgemeinen Lehre von den autonomen Werten ſichtbar gemacht und den Begriff dieſer Werte gegen skeptiſche Mißdeutungen abgegrenzt. Nun bedarf es nur einer kurzen Charakteriſierung ihres Gegenſtücks, der heteronomen Werte, und wir haben die Grundlage für die Beantwortung unſerer Frage: ob die äſthetiſchen Werte autonome oder heteronome Werte ſind.

Wir orientieren uns an einem Beiſpiel. Die Sprachgeſetze tragen, ebenſo wie das meiſte deſſen, was Sitte und Moral genannt wird, offen den Charakter der Heteronomie. Die Sprache mag gewiſſe autonome Möglichkeiten einſchließen, für die meiſten kommen ſie nicht in Betracht, vor allem: ſie ſind ihr nicht weſentlich. Darum fügt ſich der Einzelne, auch wo die Sprache gegen logiſches und äſthetiſches Empfinden verſtößt, gewöhnlich anſtandslos dem überlieferten Geſetz, in das er hineingewachſen iſt, das er gezwungen oder freiwillig ſich aneignete. Fragt man ihn, woher er von der Geltung dieſer Geſetze weiß: daß ein Ding ſo und ſo benannt, daß ein Wort ſo und ſo geſchrieben, ſo und ſo ausgeſprochen wird, ſolche und ſolche Konſtruktion bedingt, warum gerade dieſes gilt und etwas anderes falſch wäre, ſo wird er zugeben müſſen, daß er die Kenntnis dieſer Wertregeln nicht aus ſich ſelber geſchöpft hat, ſie ſind ihm überliefert, und ſie gelten, weil es ſo Landesbrauch iſt. Es iſt freilich etwas, das ſeine Meinung irreleiten und den einfachen Tatbeſtand verſchleiern könnte: das »Sprachgefühl«, denn es gibt den Schein ſelbſtändigen Urteilens, als könnte man

Digitized by Google

durch unmittelbares Empfinden feſtſtellen, was ſprachlich richtig oder falſch iſt. Aber das Sprachgefühl iſt doch nichts anderes als eine aus der Gewöhnung hervorgehende Tendenz der Erwartung ähnlicher Fälle, die nun geſtattet, den Gebrauch überkommener Wertungen auch auf ſolche Einzelfälle, die noch nicht für ſich eingeübt ſind, auszudehnen. Es handelt ſich alſo um ein eingelerntes Analogieverfahren; und die Urteile des Sprachgefühls ſind auf dieſem Umwege doch der Konvention entlehnt. Heteronome Werte können nicht unmittelbar als Werte empfunden werden. Sie haben daher auch keine notwendige Geltung für das Subjekt, und man iſt ſich bei ihnen mehr oder minder bewußt, daß ſtatt des Geltenden auch ein anderes hätte gelten können.

Liegt es nun aber bei den äſthetiſchen Werten nicht tatſächlich ebenſo? Auch hier wächſt ein Jeder in eine Überlieferung hinein. Kunſtwerke und Künſtler werden ihm zugleich mit den fertigen Urteilen über ſie entgegengebracht, und er bekommt von andern zu wiſſen, welches die größten unter den Künſtlern und welches ihre beſten Werke ſind. Er bemerkt auch bald, daß ſo zu urteilen zur Bildung gehört und alſo den Anſpruch auf ſoziale Auszeichnung unterſtützt; und darum entſteht leicht die Bereitwilligkeit, ſich dieſen Urteilen anzuſchließen und einzutreten in den bevorzugten Kreis der äſthetiſch Gebildeten. Offenbar ſind dann ſeine Urteile heteronom beraten; und wir wollen einmal überlegen, ob er damit auskommt. Zunächſt alſo ſpricht er nur fremde Urteile nach; hat er aber reichlich Gelegenheit, ſich mit Kunſtwerken zu beſchäftigen, ſo bemerkt er an ſich bald die Fähigkeit, auch über Werke zu urteilen, deren Wert ihm noch niemand geſagt hat,

Digitized by Google

und er findet zu ſeiner Freude, daß dieſe ſeine ſelbſtändigen Urteile ſtimmen, wenn er nachher die Meinung der Andern einholt. Er kann alſo ſelbſtändig über Kunſt urteilen. Es hat ſich etwas Ähnliches in ihm entwickelt wie das Sprachgefühl, nämlich die Fähigkeit und die Tendenz, auf analoge Fälle die überkommenen Wertungen anzuwenden. Was den anerkannten Meiſterwerken äußerlich ähnlich ſieht, iſt gut, was abweicht, iſt ſchlecht. So wird er vor einem neuen Werk ſelbſt über Wert und Unwert entſcheiden, und braucht nicht mehr abzuwarten, was die Autoritäten ſagen. Dieſes Analogieverfahren wird wohl dem einen leichter, dem andern ſchwerer, wie ja auch für das Sprachgefühl die Begabung verſchieden iſt. Setzen wir einmal eine gute Begabung ſolcher Art voraus: wohin könnte ſie führen? Reicht ſie aus, die Phänomene der Kunſt zu erklären? Es würde, meine ich, wohl zum Kunſtkritiker genügen; ein Gutbegabter wäre den Andern in ſeinen Urteilen doch immer ein weniges voraus und ſchneller fertig, wenn ſie ihn aber einholen, werden ſie ſein Urteil beſtätigen müſſen, da ſie ja das gleiche Analogieverfahren anwenden: ſo wird er bald eine zuverläſſige Autorität werden und im Bildungskreiſe den Ton angeben. Das Erkennungszeichen ſolcher heteronom beratenen Kunſtkritik aber wäre ein hilfloſes Verſagen, wo ihr eine originale Schöpferkraft neu entgegentritt, weil ſolche den überlieferten Muſtern nicht in äußerlich erkennbarer Ähnlichkeit naheſteht, vielmehr von dem Gewohnten unangenehm abweicht, ſodaß der Kritiker ſich hier des Tadels nicht genug tun könnte. Kurzum, ſolche Kunſtkritik würde genau ſo ausfallen, wie die, welche wir haben, tatſächlich iſt. – Wäre nicht auch, wenn die äſthetiſchen Werte nur heteronom

Digitized by Google

gelten, eine Liebhaberei und Paſſion für die Kunſt denkbar? Sicherlich. Wir ſehen ja bei den Sammlern von Briefmarken und andern Kurioſitäten, bis zu welcher Intenſität die Leidenſchaft für bloß konventionelle Werte ſich ſteigern kann. Dann würde aber, wenn er dadurch beſtimmt wäre, der Kunſtmarkt es durch ein charakteriſtiſches Ausſehen verraten: Seltenheiten wären außerordentlich bevorzugt, bei Werken vergangener Epochen würde die Kennerſchaft ſich vornehmlich auf die Kenntnis hiſtoriſcher Details gründen, die Wertungen wären hiſtoriſch infiziert, Rarität und Modelaune würden die Preiſe beſtimmen: und es könnte geſchehen, daß für Banalitäten wie für die engliſchen Farbſtiche, nur weil ſie gerade in Mode wären, oder für den »breiten Rand« alter Graphik, weil er ſeltener iſt, ſinnloſe Summen bezahlt würden. Das heißt, der Kunſtmarkt würde genau ſo ausſehen müſſen, wie er ſich uns tatſächlich zeigt. – Daß ferner heteronomes Urteilen ausreicht für die Kunſthiſtorie, bedarf kaum des Nachweiſes. Der Hiſtoriker brauchte ſich nicht einmal einzuſchränken auf Lebensläufe und Datierung der Werke und auf Beſprechung und Vergleichung des Gegenſtändlichen; er könnte auch das Techniſche analyſieren und die Darſtellungsweiſe und uns zeigen, wie etwa in der Entwicklung der Plaſtik der menſchliche Körper ſich aus der archaiſchen Befangenheit allmählich löſt und freibewegte Glieder zeigt, und wie und wann in der Malerei die Raumperſpektive gefunden und vervollkommnet wird, und wie die Kunſt der Natur immer näher kommt, und zuletzt auch noch Luft und Licht und alle atmoſphäriſchen Prozeſſe darſtellt und immer fortſchreitet. Und ein ſolcher Hiſtoriker würde die äußere Ähnlichkeit einer Kunſtepoche zuſammenfaſſen und uns

Digitized by Google

die hiſtoriſchen Stile analyſieren uſw.; kurzum, er würde tun und ſchreiben, was wir im Durchſchnitt der hiſtoriſchen Werke wirklich finden. – Endlich genügt das heteronome Wertungsverfahren wohl auch zur Künſtlerſchaft; denn wer dazu noch ein ſicheres Auge, manuelle Geſchicklichkeit und Nachahmungstalent beſitzt, wird malen und bilden, oder wem die Aſſoziationen des Wortklanges reichlich zuſtrömen, der wird dichten. Ein ſolcher Künſtler wird aus vorhandenen Werken und aus der Wirklichkeit abſchreiben und es in die überlieferten Formen kleiden. Ob die Konvention, welcher er ſich anſchließt, älter oder jünger iſt, ergibt die Richtungsunterſchiede der Akademiſchen und der Modernen, iſt aber nicht weiter von Belang. Kennzeichen ſolcher Kunſt iſt immer die gleiche Leerheit der Formen, welcher Richtung ſie auch angehört. Dabei können die Formen aufdringlich ſein, aber ihr Sprechen iſt zuſammenhangslos oder bleibt auf der Stufe des Trivialen. Solche Kunſt würde alſo derjenigen genau gleichen, die wir bei den meiſten der ſogenannten Künſtler tatſächlich finden.

So läßt ſich ein Bildungskreis denken, der nur mit heteronomen Urteilen wirtſchaftet, und der doch rezeptiv oder ſelbſttätig die Kunſt fördert, der ſeine Künſtler, Kritiker, Kunſtvereine, Kunſthiſtoriker und Sammler hat; und die Ausübenden dieſes Kreiſes können ſicher ſein, den Beſten ihrer Zeit, den Gebildeten, genug zu tun, denn eine ſchöne Harmonie des Urteils bindet alle zuſammen. Daß es ſich aber um mehr als eine bare Möglichkeit handelt, davon überzeugt ſich leicht, wer das Gros der Kritiker, Künſtler und Kunſtliebhaber genauer betrachtet.

Wenn es alſo tatſächlich heteronome Wertungen gibt, und wenn die heteronom begründeten Urteile aus-

Digitized by Google

reichen, die objektiven Phänomene des Kunſtlebens zu erklären, was folgt daraus? Muß nicht, wenn man ſich vorſichtig an die Tatſachen hält, die Autonomie der äſthetiſchen Werte zweifelhaft werden? – Aber gerade das Gegenteil trifft zu; und wir lernen daraus, daß Wertbegriffe nicht durch die tatſächlichen, ſondern durch poſtulierte Qualitäten beſtimmt werden. Äſthetiſche Urteile, die tatſächlich auf heteronomer Baſis ſtehen, geben den ſtärkſten Beweis dafür, daß die Autonomie zum Weſen der äſthetiſchen Werte gehört: denn jedes heteronome Urteil über Kunſt verleugnet ſeinen heteronomen Charakter, indem es den Anſpruch erhebt, autonom begründet zu ſein. Jeder Bildungsmenſch proteſtiert gegen die Behauptung, daß er nur überlieferte Urteile nachſpreche oder auf den Krücken des Analogieverfahrens weiter trage; er will die Schönheit eines Kunſtwerks ſelbſt und unmittelbar empfunden haben. Die meiſten guten Glaubens, denn die Weiterausbreitung der überlieferten Urteile mit Hülfe des Analogieverfahrens gibt ihnen die Überzeugung der Originalität ihres Kunſtempfindens. So verleugnet das heteronome Urteil ſeine tatſächliche Qualität und gibt zu, daß jede äſthetiſche Wertung den Charakter der Urſprünglichkeit haben ſollte, und beweiſt damit, daß die Autonomie zum Weſen der äſthetiſchen Werte gehört.

Ein weiterer Beweis dafür liegt in folgendem: ſobald die Wertempfindung klar zu tage tritt, gibt ſie den äſthetiſchen Wert als einen ſchlechthin und notwendig gültigen. Ich höre Muſik und bin von ihrer Schönheit ergriffen – könnte es auch ſein, daß dieſe ſelbe Muſik nicht ſchön wäre? Die Frage erſcheint ſinnlos. Es könnte ſein, daß ich ihre Schönheit nicht empfinde, das gebe

Digitized by Google

ich zu; aber ist sie mir einmal aufgegangen, so weiß ich, daß sie schön ist und daß diese selbe Musik unmöglich anders sein könnte als schön. Es kommt nicht darauf an, ob ich sie immer so empfunden habe, und ich bin nicht sicher, daß ich ihr jemals wieder so offenstehen werde, ich weiß auch nicht, ob andere die Schönheit ebenso fühlen: an das alles denke ich nicht, diese Musik ist einfach schön. Und dabei ist ihr Wert jeder Willkür entzogen, nicht mein, nicht Anderer Wille hat ihn bestimmt. Dies bedingungslose Gelten – oder subjektiv ausgedrückt: dieses Gefühl der Urteilsnotwendigkeit kann nur bei autonomen Werten statthaben. Die ja müssen dem Subjekt als schlechthin gültig erscheinen, sobald sie ihm als Werte aufgehen, denn sie sind in seinem Wesensgrunde verankert, das Subjekt kann sie nicht verleugnen, ohne sich selbst mit aufzugeben. Die Seinsbestimmung des Subjekts mag jedem andern Betrachter als zufällig erscheinen, für das Subjekt selbst ist sie ein letztes, und nur was in seinem Wesen begründet liegt, kann ihm eine letzte Geltungsnotwendigkeit sein. Die heteronomen Werte dagegen sind in ihrer Geltung für das Subjekt immer ein zufälliges. Der Sprachgebrauch z. B. entscheidet nur als Tatsache, was richtig und was unrichtig ist, und es ist denkbar, daß er anders wäre, er hat in sich keine Notwendigkeit; was richtig ist, weil es zufällig so gilt, hätte auch können unrichtig sein. Und so ist es mit der Sitte und mit jedem andern heteronomen Wert. Was aber schön ist und als schön empfunden wird, kann nicht anders sein als schön.

Beachtet man diese beiden Momente des ästhetischen Urteils: sein Anspruch auf Originalität und die Setzung des Wertes als bedingungslos gültig, so mag wohl die

Digitized by Google

Autonomie der äſthetiſchen Werte als durchaus zweifellos erſcheinen. Und vielleicht wirft man uns vor, daß wir beweiſen, was niemand beſtreitet. Doch mußten wir der Autonomie ganz ſicher ſein, um nun auch ihre Konſequenzen zu übernehmen. Denn es ſind dieſe: Wenn die äſthetiſchen Werte autonome Werte ſind, ſo haben ſie zwar für das Einzelſubjekt ſchlechthin Gültigkeit, aber es kann ihnen nicht weſentlich ſein, für eine Mehrheit von Subjekten zu gelten. Sie ſind individualgültig, nicht allgemeingültig. Ihre Geltung, weil in der Willensnatur des Einzelſubjekts begründet, reicht über das Einzelſubjekt nicht hinaus. Was für mich ſchön iſt, dasſelbe könnte für andere häßlich ſein. So viele Subjekte, ſo viele ſelbſtändige Wertzentren, ſo viele Geltungsſphären, da ich, Du und er nicht identiſch ſind. Liegt die letzte Entſcheidung über ſchön und nichtſchön im Einzelſubjekt, ſo hat ein Jeder ſein eigen Maß, das nur ihm, keinem andern zugänglich iſt; denn es iſt ein inneres Erlebnis, wodurch ſich etwas als Schönheitswert kundgibt; erfahren aber auch die andern von dieſem Erlebnis, ſo kann es für ſie doch nicht eine verpflichtende Wertoffenbarung bedeuten, ſondern nur dem, der es erlebt, für andere iſt es nicht bindend. So kann es für die äſthetiſchen Werte keinen interſubjektiv gemeinſamen Maßſtab geben.

Nun meint aber doch ein Jeder, der etwas ſchön findet, ſein Urteil ſei auch für andere richtig, und daß es einen Wert trifft, der auch für andere gilt. Ich ſpreche meine Urteile aus, ich teile ſie anderen mit: doch in der Erwartung ihrer Zuſtimmung. Mein Urteil fordert ihre Zuſtimmung. Und ſelbſt wenn ich weiß, daß ſie anderer Meinung ſind, will doch mein Urteil auch für ſie mitgelten: ſie ſollten ſo urteilen. Denn ſo iſt es richtig,

Digitized by Google

auch für die andern. Ich ſetze mein Urteil als allgemeinrichtig. Richtig – wonach ſich richtend? Nach dem Werterlebnis in mir? Aber das iſt ja nur mir allein, nicht andern direkt zugänglich, und kann nur für mich, nicht auch für andere ein bindendes Wertmaß ſein. Setzt nicht der Anſpruch meines Urteils, auch für andere zu gelten, ein gemeinſames Wertmaß voraus? Allerdings. Aber ein ſolches kann es für autonome Werte nicht geben. Mein Urteil fordert die Zuſtimmung der andern: wie kann ich aber ſolches fordern, wo ich doch weiß, daß ihre Überzeugungen nur durch ihre eigenen Werterlebniſſe beſtimmt werden können? – Und ſetzt nicht aller Streit über äſthetiſche Werte, der ja eine unleugbare Tatſache iſt, ein den Streitenden gemeinſames Maß voraus? Aber es gibt kein ſolches, wenn die äſthetiſchen Werte autonom ſind. Auch ſprechen wir von gutem und ſchlechtem Geſchmack, das äſthetiſche Urteilsvermögen des Einzelnen wird alſo wieder einer Wertung unterworfen. Soll das mehr bedeuten, als daß ich jedes von dem meinigen abweichende Urteilen ſchlechten Geſchmack nenne – und das kann hier nicht gemeint ſein, weil die Unterſcheidung des guten und ſchlechten Geſchmacks in interſubjektiver Ausſprache geſchieht – ſo würde vorausgeſetzt: daß die Werterlebniſſe des Einzelſubjektes nicht letzte Kriterien des Schönen ſind, daß es einen höhern Gerichtshof gibt und ein interſubjektives, über das Einzelſubjekt hinausliegendes Maß für ſchön und nichtſchön. Denn wird der Geſchmack ſelbſt wieder gewertet, ſo kann er nicht letztes Kriterium des Schönen ſein. Sind aber die äſthetiſchen Werte autonom, ſo muß in dem Urteilsvermögen des Einzelnen die letzte Entſcheidung liegen und der Geſchmack kann nicht wieder einer

Digitized by Google

Wertung unterzogen werden. Es hat daher, wenn die äſthetiſchen Werte autonom ſind, dieſe Unterſcheidung von gutem und ſchlechtem Geſchmack keinen rechten Sinn.

Wir ſind von Kant her gewohnt, notwendige Geltung und Allgemeingültigkeit in einem Atem zu nennen, als wenn eins das andere bedingte. Faſt möchte es ſcheinen, als ſei das Gegenteil zutreffend. Die autonomen Werte gelten da, wo ſie überhaupt Gültigkeit haben, notwendig; ihre Geltung iſt für das Subjekt, welchem ſie gültig ſind, nicht zufällig. Und die Notwendigkeit in der Geltung iſt ihnen weſentlich. Dagegen kann interſubjektive Allgemeingültigkeit ihnen nicht weſentlich ſein. Schon daß ſie ſchlechthin gelten, weiſt jede Rückſicht auf das Daſein anderer Subjekte ab; eine Muſik, deren Schönheit mich ergreift, gilt mir als Wert, einerlei ob noch andere Menſchen neben mir ſind oder nicht, und einerlei was andern gültig iſt. Die Abſolutheit des Geltens, die nur das Einzelſubjekt treffen kann, weil ſie in ſeinem Weſen ihren Grund hat, gerade ſie atomiſiert die Geltung der autonomen Werte.

Dagegen begreift man, daß für heteronom begründete Werte die interſubjektive Geltung weſentlich ſein kann. Zur Orientierung ſei wieder hingewieſen auf die Sprache: ihre Geſetze wollen für eine Vielheit gültig ſein. Wenn es nun eine äſthetiſche Wertgemeinſchaft auf heteronomer Baſis gibt, – ſie iſt als möglich und tatſächlich aufgezeigt, wir nennen ſie der Kürze halber ſchlechtweg »Bildung«, wobei wir dem abgebrauchten Terminus nur kleines Unrecht zu tun glauben – ſo iſt innerhalb des Bildungskreiſes der Forderungscharakter des äſthetiſchen Urteils ſelbſtverſtändlich.

Digitized by Google

Hier wird jedes Urteil mit dem Anſpruch auf interſubjektive Geltung auftreten müſſen, und Recht und Unrecht der Wertungen gilt im interſubjektiven Sinne, denn es knüpfen ſich an die Urteilsgemeinſchaft ſoziale Vorteile: darum iſt ſie aufrecht zu erhalten. Das Urteil will Bildungsnachweis ſein, ſo muß es ein Allgemeingeltendes treffen. Hier gibt es einen gemeinſamen, allen zugänglichen Maßſtab des Urteilens: die Autorität, die öffentliche Meinung, die jeweils geltenden Klaſſiker, die Mode. Und hier wird guter Geſchmack gegen ſchlechten abgewogen, weil ja davon die ſoziale Auszeichnung abhängig iſt; und guten Geſchmack hat, wer die allgemein geltenden Wertungen wiederholt und mit Hilfe des Analogieverfahrens weiter trägt, ſchlechten Geſchmack aber haben, die außerhalb des Bildungskreiſes ſtehen. – So liegt es nahe, den Anſpruch des äſthetiſchen Urteils auf interſubjektive Allgemeingültigkeit und ſeinen Forderungscharakter als Attribute der Heteronomie anzuſehen. Und jedenfalls zeigt ſich auch ein merkliches Nachlaſſen der Forderungsintenſität, wenn man ſich ausdrücklich auf die autonomen Urteile beſchränkt. Wir wollen gern die Zuſtimmung Anderer zu unſerm Urteil. Aber Zuſtimmung welcher Art? Genügt ein Jaſagen? Durchaus nicht. Wir verlangen ein überzeugtes Ja. Alſo ſchreiben wir andern ihre Meinungen vor, und doch ſollen es ihre eigenen und urſprünglichen Überzeugungen ſein. Wenn die aber anders wären, ſollen ſie dann Ja ſagen? Gewiß nicht. Trotzdem verlangen wir Zuſtimmung von ihnen. Geht nicht der Forderungscharakter an dieſem innern Widerſpruch zu Grunde?

Und doch kann auch das autonome Werturteil einer interſubjektiven Geltung nicht ganz entraten wollen.

Digitized by Google

Denn ästhetische Kultur setzt Wertgemeinschaft voraus. Für wen schafft der Künstler? für sich allein? oder auch für Dich und für mich, und steht sein Werk nicht allen offen? Das aber bedeutet, daß, was ihm Schönheit ist, auch uns gilt, auch andern gilt. Sein Schaffen scheint sinnlos, glaubte er nicht an eine intersubjektive Geltung der Schönheitswerte. Solche Vielgültigkeit verlangt also nicht nur die heteronome Bildung, sondern auch die ästhetische Kultur, vielleicht allerdings in einem andern Sinne und in anderer Erfüllung.

Die Wertgemeinschaft der Bildung hat ihre Möglichkeit in der Unselbständigkeit des Einzelnen, in der Gebundenheit seines Urteilens durch ein gemeinsames Wertmaß. Die Kultur dagegen stellt jeden auf sich selbst, gibt ihm volle Freiheit eigener Wertentscheidung; so viele Individuen, so viele gesonderte Maßstäbe des Wertens; und doch soll sie Wertgemeinschaft sein, denn sie ist Werteschaffen für einander, sodaß dem einen dasselbe gilt, was für den andern gilt: wie ist das möglich? Nur dadurch, daß Gleichheit oder Ähnlichkeit der Maßstäbe eintritt für die Gemeinsamkeit des Maßes. Die Möglichkeit der ästhetischen Kultur gründet sich auf ein Faktum, das, wo es vorkommt, als glücklicher Zufall betrachtet werden muß, da seine Notwendigkeit nicht einzusehen ist. Dem autonomen Urteil ist die intersubjektive Geltung nicht wesentlich, sie ist nur mit ihm verträglich; und sie findet dann statt, wenn die Grundtriebe der Einzelsubjekte, in denen die Werte ihren Ursprung nehmen, übereinstimmen. Kultur ist möglich unter wesensverwandten Menschen. Es braucht aber keine völlige Gleichheit der Triebanlage zu sein, eine solche wäre ja nicht auf-

Digitized by Google

zufinden; nur dürfen die Differenzen ein Gewiſſes nicht überſchreiten. Dann hat zwar jeder ſein eigen Wertmaß, aber eins ſtimmt zum andern, und ſo ergibt ſich ein mögliches Zuſammentreffen im Ja und im Nein; und was für den einen gilt, gilt auch für den andern. Das Wiſſen von ſolcher Übereinſtimmung des Wertgrundes iſt empiriſch, und es läßt ſich nicht a priori ausmachen, wie weit die Weſensverwandtſchaft reicht; auch gibt die Erfahrung darüber keine ganz zuverläſſige Auskunft, weil die heteronome Bildungsgemeinſchaft leicht autonome Wertungsſympathie vortäuſcht. Bildung und Kultur ſind ja nicht äußerlich ſichtbar getrennt, und ſo verſchieden ſie ſind, oft in Perſonalunion gegeben. Und andererſeits wird nicht jede tatſächlich vorhandene Gleichſtimmung des Wertgrundes auch bemerkbar, da die Wertgeltung nur eine latente iſt und die faktiſch vollzogenen Urteile davon oft abweichen. Wie weit einer ſeine Erwartung gleichgeſtimmter Seelen ſpannt, hängt von ſeinen perſönlichen Erfahrungen ab. Aber kein künſtleriſches Schaffen iſt möglich ohne ſolchen Glauben; wer an der Gegenwart verzweifelt, hofft von der Nachwelt. Wer aber viele Weſensverwandte und Wertgenoſſen gefunden hat, dem wird die Überzeugung ſchwer, daß die Kultur der Zufälligkeit eines Faktums verdankt wird, daß zwar tatſächlich die Schönheit nicht für einen nur, ſondern die gleiche für viele gilt, daß es aber auch anders hätte ſein können.

Wir deuteten ſchon an: aus der Gleichſtimmung des Wertgrundes folgt noch nicht eine Übereinſtimmung der wirklich vollzogenen Urteile; dieſe richten ſich ja nicht immer nach den zuſtändigen Kriterien, ſo ſind ſie nicht immer individualrichtig und entſprechen nicht dem, was für das urteilende Subjekt und für deſſen

Digitized by Google

Weſensverwandte in Wahrheit gilt. So findet auch bei Wertungsſympathie ein Gegenſatz der Meinungen ſtatt; und nur hier hat der Streit einen Sinn, weil erſt auf dieſer Grundlage ein Ausgleich möglich iſt. Mein Urteil glaubt ſich richtig, zunächſt für mich, aber darum auch für alle Gleichgeſtimmten. Nur an den Kreis dieſer wendet es ſich, wenn ich es ausſpreche; aber iſt es für mich richtig, ſo muß es auch für alle, die ich als weſensverwandt kennen gelernt habe, gültig ſein; und wenn ihr Urteil in einzelnen Fällen abweicht, ſo glaube ich beſſer zu wiſſen, was für ſie gilt, und ich fordere ſie auf, ihr Urteil zu revidieren. In dieſem Sinne allein fordert mein Urteil Zuſtimmung Anderer; und dieſe Art der Forderung ſpricht nicht gegen die Urteilsautonomie und iſt recht eigentlich nur dieſe ſelbſt, denn ſie löſt ſich auf in zwei Momente: in den Anſpruch, mein Urteil ſei autonom und in die Forderung an die Wertgenoſſen, auch ihrerſeits autonom zu urteilen.

Heteronomie gegen Autonomie, Nachahmung und Nachempfinden gegen originale Wertung und Schaffen aus dem eigenen Geſetz, Gebundenheit durch äußere Autorität gegen freies Einanderfinden weſensverwandter Geiſter, ſo ſtehen Bildung und Kultur einander gegenüber. Sie ſind vollendete Gegenſätze. Und doch vermag keine der andern zu entraten; und ihr Verhältnis iſt wie Symbioſe. Daß die Bildung ohne die Kultur nicht auskomme, verſteht ſich von ſelbſt, denn jene iſt ohne wahrhafte Schaffenskräfte. Aber auch die Kultur kommt ohne die Bildung nicht aus, denn die Bildung allein garantiert den materiellen Beſtand der Kultur. Ohne ſie hätten die Künſtler kein Brot, ihre Werke kein Obdach. Die Kunſt ſchafft für die Autono-

Digitized by Google

men, aber die Heteronomen müſſen die Koſten tragen. Bildung iſt ja nur ein Mittel, wodurch der Reichtum ſeine ſoziale Auszeichnung verſtärkt und ſichtbarer macht. Sich ſelbſt zu verherrlichen fördert er die Kunſt und ſammelt und bewahrt die Schätze aller Zeiten, die nun in prunkenden Sälen ſtill derer warten, denen ſie beſtimmt ſind. Die Bildung iſt Bewahrerin der künſtleriſchen Tradition auch in Zeiten der Kunſtdürre. Sie gründet Schulen für Ausübende und Empfangende; und wenn auch die künſtleriſchen Tugenden nicht lehrbar ſind, wie die Bildung vermeint, ſo wird ihnen doch nützlich die mäeutiſche Hilfe.

Man hat wohl die ſoziale Ungleichheit zu rechtfertigen verſucht mit der Behauptung, der Reichtum ſei Träger der Kultur. Meint man damit, daß vorwiegend die Reichen am Schaffen der Kultur beteiligt ſeien, ſo iſt das ein gröblicher Irrtum. Die originalſten Begabungen und die ſtärkſten ſind Armeleutekinder oder Mittelſtand. Kunſt und Not ſind oft gepaart. Oder meint man, das rezeptive Kulturintereſſe ſei an den Reichtum gebunden, ſo iſt es wieder eine Täuſchung. Wohl aber verknüpft ſich mit dem Reichtum das Pſeudointereſſe: die Bildung. Dieſes fingierte Kulturintereſſe iſt ja dem Reichtum ein Mittel, ſeine ſoziale Auszeichnung zu verſtärken. Darum fördert er die Kultur, und ihr materieller Beſtand hängt davon ab. In dieſem Sinne allein iſt der Reichtum Träger der Kultur. Und in dieſem Sinne iſt die ſoziale Ungleichheit notwendig und durch die Kulturforderung gerechtfertigt: damit für das unentbehrliche Pſeudointereſſe das Motiv gegeben ſei. Denn Allgemeinbildung iſt contradictio in adjecto. Wenn Bildung kein Privilegium wäre, würde ſie nicht begehrt, und mit ihr würde die Kultur verſchwinden.

Digitized by Google

Es bleibt aber die materielle Abhängigkeit von der Bildung nicht ohne Nachteile für die Kultur. Denn der Gebildete kann es selbst nicht hindern, daß seine wahren Interessen durch die fingierten hindurchscheinen und in der Auswahl dessen, was er protegiert, bemerkbar werden. So ist es unausbleiblich, daß die Bildung, auch wider Willen und bei aller Zurückhaltung, letzten Endes die Richtung der Kulturentwicklung mitbestimmt. Daher kommt es, daß jede Künstlerfolge die gleiche typische Verfallskurve aufweist. Dreierlei versteht auch der Gebildete am Kunstwerk, deren keins an die eigentlich künstlerischen Werte rührt: das empirisch Gegenständliche, das Technische und das Dekorative. Und es zeigt sich in jeder Entwicklung, daß Aufmerksamkeit und Kräfte der Künstler allmählich immer mehr sich auf das Gegenständliche, auf technisches Raffinement und auf das Dekorative konzentrieren. Davon kann die Kunst ohne allzu großen Schaden ein Gewisses ertragen; aber schließlich geht sie daran zu Grunde. Gab es ein Volk, wo es anders war? Bei den Griechen, in Japan, in Venedig: war hier das autonome Interesse weit genug verbreitet, die materielle Existenz der Kunst zu tragen? Wir finden auch hier die gleiche Kurve des Abfalls und am Ende das Prävalieren des gemein Gegenständlichen oder technisches Virtuosentum und dekorative Luxuskunst. So lebt die Kunst von der Bildung und geht an ihr zu Grunde. Und geht doch nicht verloren. Denn aufbewahrt in den Schatzhäusern der Bildung rettet sie sich hinüber in neue Zeiten, wo frische Kräfte sich an ihr entzünden.

Bildung und Kultur sind Gegensätze; achtet man aber auf ihre topographische Verbreitung, so entdeckt

Digitized by Google

man, daß ſie in Perſonalunion gegeben ſein können. Der Menſch hat ja die Fähigkeit, Widerſprüche in ſich zu tragen, ohne daß ſie zuſammenſtoßen, ohne daß er des Widerſpruchs inne wird. Es finden ſich oft neben einander autonome und heteronome Urteile im gleichen Subjekt, und es weiß ſelbſt nicht die Grenze. So hat der Gebildete meiſtens auch Gebiete echten Empfindens, die vielleicht gerade durch Bildungseinflüſſe geweckt ſind; zumal die Macher neuer Bildungsmoden ſind ſonderbare Miſchlinge. Und für den ſelbſtändig Urteilenden ſind heteronome Enklaven durchaus Regel. Das iſt kein Wunder. Die Bildung hat ihn erzogen; ehe er ſich ſelbſt gefunden hat, ſtand er unter dem fremden Geſetz. Von der Bildung bleibt immer etwas zurück; abſolute Originalität iſt unerreichbares Ideal. In dieſem oder jenem Punkte bleibt man beſtimmbar durch Autorität. Und das iſt, kulturpolitiſch betrachtet, kein Nachteil: es überbrückt die Kluft zwiſchen Bildung und Kultur, und erleichtert auch den Autonomen den ſonſt ſchwierigen Weg des Einanderfindens.

Die heteronomen Urteile über Kunſtwerke haben ein Kriterium, das außerhalb der Einzelſubjekte liegt und allen in gleicher Weiſe zugänglich und für alle bindend ſein kann: die äußere Autorität, die öffentliche Meinung, die Mode; und darum iſt den heteronomen Urteilen der Anſpruch auf Allgemeingültigkeit weſentlich. Bei den autonomen Urteilen dagegen liegt die letzte Wertentſcheidung im Subjekt, in der unmittelbaren Wertempfindung, und dieſes Kriterium gilt nicht über das Subjekt hinaus, ſo iſt zwar Wertgemeinſchaft möglich, aber nur, wenn zufällig Weſensverwandtſchaft beſteht; das Eigenurteil erhebt daher keinen Anſpruch

Digitized by Google

auf Allgemeingültigkeit. Dort gibt es eine interſubjektiv allgemeine Normalität oder Richtigkeit des Urteilens, hier nur eine individuelle. Es tritt nun aber beim äſthetiſchen Erlebnis, jedenfalls wenn es ſich um Werke der Kunſt und nicht um das Naturſchöne handelt, eine Forderung auf, die ſich ohne Einſchränkung an Alle wendet. Sie betrifft jedoch nicht die Wertbeurteilung, ſondern die Syntheſe deſſen, was beurteilt wird. Sie betrifft das Verſtehen. Jedes Kunſtwerk fordert eine beſondere Art der nachſchaffenden Syntheſe, und Jeder, der über ein Kunſtwerk urteilt, erhebt den Anſpruch, es richtig verſtanden zu haben. Wir verſtehen ein Kunſtwerk, wenn wir die Elemente, die uns durch ſeine ſinnlichen Qualitäten direkt oder indirekt gegeben werden, ſo und in der beſondern Weiſe zuſammennehmen, wie das Kunſtwerk es gerade fordert. Ein Werk verſtehen und ſeinen Wert beurteilen iſt durchaus zweierlei; und Kunſtverſtändnis und Urteilsvermögen können verſchieden entwickelt ſein. Da aber die Objektſyntheſe Vorausſetzung des Urteilens iſt, ſo liegt ſchon in jedem Urteilsverſuch der Anſpruch, das Kunſtwerk richtig verſtanden zu haben. Wenn ich urteile, meine ich das Werk ſo aufzufaſſen, wie das Werk es verlangt, alſo ſo, wie es für alle richtig iſt, wie alle es verſtehen ſollten. Dieſer Anſpruch iſt es wohl, der die Philoſophen der kritiſchen Schule verführt, auch dem autonomen Urteil den ſtrengen Forderungscharakter beizulegen. Sie überſehen, daß es ſich um die Norm der Objektſyntheſe, nicht um eine Norm der Wertbeurteilung handelt. Dasſelbe Moment verführt die naive Meinung, auch im autonomen Sinne guten und ſchlechten Geſchmack zu unterſcheiden: in Wahrheit iſt damit gemeint die Fähigkeit oder Unfähigkeit, ein Kunſtwerk richtig

Digitized by Google

zu erfaſſen; und es handelt ſich garnicht um das Wertungsvermögen, um den Geſchmack, ſondern um die Fähigkeit der äſthetiſchen Anſchauung.

Was wird beurteilt: das Kunſtwerk? Wohl, aber nur indirekt. Das äußere Kunſtwerk, das vor uns im Raume ſich befindet, etwa als behauener Marmorblock, als pigmentierte Leinwand, iſt nur Anregung und Anweiſung zu dem, worauf das Werturteil ſich unmittelbar bezieht. Das eigentliche Objekt des äſthetiſchen Urteils, oder wie wir kurz ſagen wollen: das äſthetiſche Objekt, iſt etwas im Subjekt, und es iſt bei verſchiedenen Betrachtern des gleichen äußern Kunſtgebildes nicht ohne weiteres gleich. So garantiert die Identität des Kunſtwerkes noch keine Gleichheit des äſthetiſchen Objektes. Das Beurteilungsobjekt in der Pſyche des Empfangenden kommt zu ſtande durch einen Akt des Nachſchaffens, der aber nicht eine Wiederholung des äußern Werkes ergibt, ſondern dieſes liefert nur Material und Anweiſung für die Syntheſe. Das Produkt der nachſchaffenden Syntheſe iſt es, worauf das Werturteil reagiert und direkt bezogen iſt. Ein Kunſtwerk richtig verſtehen, heißt: der Anregung und Anweiſung des Werkes gemäß die Objektſyntheſe vollziehen. Das gelingt nicht einem Jedem; es gehört dazu eine beſondere ſynthetiſche Fähigkeit: Kunſtverſtändnis.

Da jedes Kunſtwerk ſeine beſondere Art der Syntheſe verlangt, wird mancher einige Werke verſtehen, andere aber nicht. Wir kommen in einem ſpätern Kapitel darauf zu ſprechen, und wollen hier nur einige Differenzen des ſynthetiſchen Verfahrens andeuten: es handelt ſich darum, wie weit das gegenſtändliche Intereſſe die Details verfolgen ſoll; es handelt ſich darum, welche Formen

Digitized by Google

beſonders zu betrachten ſind, daß ſie Zeit gewinnen, ihre Stimmungsimpreſſion auszuwirken; es handelt ſich darum, die Akzente der Aufmerkſamkeit richtig zu verteilen, und die Rangordnung der Faktoren, wie ſie beabſichtigt iſt, zu treffen; dann auch darum, ob man gewiſſe Formen zuſammennehmen oder einzeln ſprechen laſſen ſoll, denn das ergibt eine verſchiedene Wirkung; und es handelt ſich darum, von gewiſſen Momenten zu abſtrahieren, und obwohl ſie gegenſtändlich oder techniſch gegeben ſind, ihre Mitwirkung auszuſchalten. Z. B. verlangen die Bilder des cinquecento eine andersartige Syntheſe als die der vorhergehenden Zeit. Ein Bild von Raffael will, daß Du die Landſchaftslinien zuſammennimmſt mit den Umriſſen einer Perſonengruppe, und daß der Parallelismus oder die Divergenz dieſer Linienelemente mit berückſichtigt wird: aus ihrem Zuſammennehmen ergibt ſich eine Impreſſion, die in der einzelnen Kontur nicht ſchon enthalten iſt, ſie ſind nach Abſicht des Bildes zuſammengehörig. Trittſt Du nun aber mit der Gewöhnung ſolcher Syntheſe an die Bilder des quattrocento, ſo ergibt ſich ein Moment der Unruhe, und Du bringſt in das äſthetiſche Objekt etwas hinein, was der Künſtler nicht beabſichtigt hat. Ein anderes Beiſpiel: eine Zeichnung, wenn anders ſie Stil hat, verlangt, die Linienbewegung unmittelbar auf der Bildfläche abzuleſen, die Linien ſollen vor ihrer gegenſtändlichen und perſpektiviſchen Ausdeutung, und ſo, wie ſie vor dieſer Ausdeutung erſcheinen, ihre Melodie und Formwirkung geben; bei einem Tafelbild dagegen, wenn es ſeinen Stil hat, ſoll erſt die Linie, wie ſie nach der gegenſtändlichen Deutung erſcheint und nachdem ſie perſpektiviſch in die Tiefe gezogen iſt, als Formenſprache genommen werden: wendet man

Digitized by Google

dort dieſe, hier jene Art der Syntheſe an, ſo tritt ein Mißverſtehen ein. Oder: wer zum erſtenmal japaniſche Kakemonos und Holzſchnitte ſieht, iſt gewöhnlich enttäuſcht, denn er ſucht die Dominanten gerade da, wo der japaniſche Künſtler Abſtraktionen verlangt. Er ſchaut den kleinen Frauen Harunobus ins Geſicht und forſcht nach Miene und Ausdruck, und findet ſie leer; und die Körper, ganz gefangen in den weiten Gewändern, ſind ohne Gebärde. Bis nach wiederholter Betrachtung ihm vielleicht die ſchlanke Biegung des Halſes aufgeht, oder es ſpringen aus dem Gefält ſonderbare Linien heraus und führen die Gedanken wie im Spiel, und ſie haben wie Töne ein Anſchwellen und ein Abſchwellen und ſchlingen ſich umeinander: und nun wird ihm, als wenn eine zufällig taſtende Hand an einem Geheimſchrank die rechte Stelle fand, das Bild iſt ihm aufgetan, es ſpricht zu ihm und ſeltſamerweiſe in einer ihm bekannten Sprache und gar nicht japaniſch. Er hat eine neue Art der Syntheſe gelernt: die Rangordnung der Faktoren, wie ſie das japaniſche Bild verlangt, iſt faſt die Umkehrung der uns gewohnten.

Jedes Kunſtwerk verlangt alſo ſeine beſondere Art der Syntheſe, die nicht jeder zu vollziehen imſtande iſt. Wenn nun unſere Urteile auseinander gehen, ſo kann es daran liegen, daß einer von uns das Werk nicht richtig erfaßt: dann iſt der Wertungsgegenſatz nur ein ſcheinbarer, denn direkt beziehen die Urteile ſich ja auf das Produkt der nachſchaffenden Syntheſe; es fehlt mithin die Bedingung der Vergleichbarkeit, die Bezogenheit auf das gleiche Urteilsobjekt. Die Wertungsdifferenz beweiſt dann nicht eine Verſchiedenheit des Geſchmacks. Und ich bin überzeugt, daß ſehr viele Wertungsdifferenzen ſich in ſolcher Weiſe als ſcheinbare auflöſen müſſen.

Digitized by Google

Ich will durchaus nicht leugnen, daß wirkliche Geſchmacksunterſchiede vorkommen; aber ich vermute, daß die Unterſchiede des Verſtehens häufiger ſind. Sie ſind es auch, die in der Entwicklung des Einzelnen Geſchmackswandlungen vortäuſchen: die ſynthetiſchen Fähigkeiten erweitern ſich, es ſtellen ſich die Urteilsobjekte anders dar als bisher, ſo werden die Schätzungen anders lauten, auch wenn das kritiſche Vermögen die gleiche Richtung beibehält. Denken wir an erſte Begegnungen mit einer uns fremden Kunſt. Wir lehnen ſie zuerſt ab; aber kommen wieder, ein Etwas reizt uns; und eines Tages geſtehen wir uns, daß wir Gefallen daran finden; und ſpäter begreifen wir ſchon nicht mehr, wie es anders ſein könnte. Was hat ſich in uns verändert? Der Geſchmack? aber der iſt währenddeſſen in allen andern Entſcheidungen ſich gleich geblieben. Vielmehr: die fremden Kunſtwerke ſind uns jetzt erſt aufgegangen. Wir ſehen ſie anders. Natürlich kein anderes Sehen im empiriſchen Verſtande; auch vorher war unſer Auge für Flächen und Linien und Farben nicht blind; aber wir ſchaffen aus den ſinnlichen Daten etwas Anderes; die Zuſammenſchau iſt eine andere; und unſere Aufmerkſamkeit geht jetzt den Weg, den das Kunſtwerk gerade will.

Die Treffſicherheit, die Spannweite und die Schmiegſamkeit des ſynthetiſchen Vermögens iſt abhängig von Übung und Gewöhnung. Einſeitige Übung gibt Treffſicherheit auf beſchränktem Gebiet, macht aber unelaſtiſch. Darin liegt die Erklärung für jenes in ſeiner Häufigkeit beunruhigende Phänomen, daß große Künſtler einer über den andern abſprechend urteilen. Da ihr eigenes Schaffen immer die gleiche Bahn geht, ſo erſchlafft die Akkommodationsfähigkeit, und ſie ſind

Digitized by Google

nicht mehr imſtande, eine ihnen zugemutete Syntheſe zu vollziehen, wenn ſie andersartig iſt. Das bedeutet eine Einſeitigkeit und Begrenztheit des Verſtehens und hat mit ihrem Geſchmack nichts zu tun. Sie mißverſtehen den andern Künſtler, darum verurteilen ſie ihn. Sie ſehen ſein Werk anders, als es gemeint iſt; würde er ſelbſt es ſo ſehen, ſo würde er wahrſcheinlich ebenſo urteilen.

Faſſen wir zuſammen: Die Möglichkeit der äſthetiſchen Kultur ſetzt Wertgemeinſchaft voraus. Ein gemeinſames Wertmaß des Schönen kann es freilich nicht geben, denn die äſthetiſchen Werte ſind autonom: aber für die Gemeinſamkeit tritt ein die Gleichheit oder Ähnlichkeit des Wertmaßes. Die Erfahrung zeigt, daß Wertverwandtſchaft tatſächlich beſteht. Wie weit ſie reicht, iſt ſchwer zu beſtimmen. Denn einerſeits kann das Uniforme der Bildung Wertungsſympathie vortäuſchen. Auf der andern Seite aber darf auch nicht jede Urteilsverſchiedenheit als Gegeninſtanz betrachtet werden. Oft handelt es ſich um Wandlungen der Konvention; denn die Bildung muß, um ſich vor der Bildungsausbreitung als Privileg behaupten zu können, kontinuierlich ihre Geltungsnormen wandeln; ſo folgt eine Bildungsmode der andern, und dieſe – von längerer oder kürzerer Dauer – geben den Eindruck, als ob im Laufe der Geſchichte das äſthetiſche Urteilsvermögen der Menſchen ſich wandelte. Dabei handelt es ſich aber nur um Gegenſätze des Heteronomen; und heteronome Urteile beweiſen nichts über den Geſchmack, weil ſie nicht von dieſem diktiert ſind. Aber auch beim Widerſtreit autonomer Urteile iſt die Differenz oft nur eine ſcheinbare. Denn unter die äſthetiſchen Urteile miſchen ſich

Digitized by Google

auch Wertungen anderer Art: ſo ſind ſie nicht miteinander vergleichbar. Oder ſie beziehen ſich nur auf das gleiche Kunſtwerk, direkt aber auf verſchiedene äſthetiſche Objekte, indem die Fähigkeit des Verſtehens verſchieden entwickelt iſt und die nachſchaffende Syntheſe verſchiedene Reſultate ergibt: auch dann ſind die Urteile nicht eigentlich komparabel und alſo keines Widerſpruchs gegeneinander fähig, da ſie ſich auf verſchiedene Objekte beziehen. So iſt die Deutung der Tatſachen unſicher, und es hängt vom Optimismus ab und von der Kraft ſeiner Sehnſucht, wie weit ein Jeder ſeine Hoffnungen zu ſpannen wagt.

Digitized by Google

II.

DAS ÄSTHETISCHE OBJEKT

Digitized by Google

Digitized by Google

Das äſthetiſche Erlebnis von andern zu unterſcheiden hält man gemeinhin die Beziehung auf das äußere Kunſtwerk für zureichend; denn in dieſem hat es Anfang und Ende; es beginnt mit der ſinnlichen Rezeption des Kunſtwerkes und endet mit einem Urteil über dasſelbe. Darum nimmt man jedes durch ein Kunſtwerk ausgelöſte Gefallen oder Mißfallen für ein Urteil über den äſthetiſchen Wert des Werkes, und glaubt andrerſeits, alle äſthetiſchen Urteile, wofern ſie nur durch das gleiche Kunſtwerk angeregt ſind, bezögen ſich auf ein und dasſelbe Urteilsobjekt. Genauere Überlegung ergibt, daß jene Abgrenzung keinen Definitionswert beſitzt. Denn dem durch Gleichheit des Ausgangs- und des Endpunktes charakteriſierten Bogen können Urteile eingefügt ſein, die nicht eigentlich äſthetiſche Wertungen ſind. Ein Kunſtwerk kann gefallen oder mißfallen aus Gründen, die mit dem äſthetiſchen Wert nichts zu tun haben. Man braucht nur auf die Motivationen der landläufigen Kunſtkritik zu achten, um einzuſehen, daß es ſich oftmals um außeräſthetiſche Wertungen handelt. Es wird etwa an einem Bilde die Naturwahrheit gelobt, oder daß es die Dinge noch bequemer ſichtbar macht als ſie in der Wirklichkeit ſind; an einem Roman lobt man die intereſſante Milieuſchilderung oder des Autors pſychologiſche Kenntniſſe, man ſympathiſiert mit der Tendenz eines Dramas, man

Digitized by Google

freut ſich bei einem Werk des virtuoſen Könnens, oder es gefällt, weil es eine gute Geſinnung des Künſtlers verrät: daß er gut deutſch und bieder ſei und fromm und patriotiſch und königstreu oder – das Gegenteil von alledem. Auf der andern Seite aber beſtimmt die ſinnliche Rezeption des Kunſtwerks nicht endgültig das Urteilsobjekt. Denn nicht jeder, der mit offenen und geſunden Sinnen an ein Werk herantritt, kann es »verſtehen«. Werke einer ſeltenen und neuen Kunſt bedürfen wiederholter Betrachtung, ehe ſie ſich dem Beſchauer ganz aufſchließen. Das Objekt der äſthetiſchen Beurteilung, oder wie wir abkürzend ſagen: das äſthetiſche Objekt, kommt erſt zuſtande durch eine Syntheſe, die jedenfalls nicht ganz zuſammenfällt mit der ſinnlichen Rezeption, wenn ſie auch dieſe vorausſetzt. So iſt das äſthetiſche Urteil auf das Produkt dieſer Syntheſe unmittelbar, auf das äußere Kunſtwerk aber nur indirekt bezogen; und verſchiedene Urteile über das gleiche Kunſtwerk können auf verſchiedene Objekte gehen. Denn wie einer das Kunſtwerk verſteht und auffaßt, das iſt es, worauf ſein Urteil reagiert. Das äſthetiſche Objekt iſt ein Gebilde im Subjekt; das äußere Kunſtwerk gibt nur Material und Anweiſung zum Aufbau, iſt aber noch nicht ſelbſt das fertige Urteilsobjekt.

Dieſe Erwägungen führen hin zu den zwei wichtigſten Problemen der Äſthetik. Wenn nämlich nicht jedes Gefallen oder Mißfallen an einem Kunſtwerk ein äſthetiſches Urteil iſt, ſo iſt zu fragen, wodurch denn äſthetiſche Urteile als ſolche ſich kennzeichnen. Mit andern Worten: was bedeutet »ſchön« und »häßlich«? Was bedeuten die äſthetiſchen Werte? Dieſe Frage aber iſt identiſch mit der Frage nach dem Weſen der Kunſt. Denn die Definition der äſthetiſchen Werte muß uns die letzten

Digitized by Google

Abſichten der Kunſt entſchleiern. Und zweitens, da das äſthetiſche Objekt nicht identiſch iſt mit dem äußern Kunſtwerk, ſo iſt nach ſeiner Beſchaffenheit zu fragen: durch welche Art von Syntheſe kommt es zuſtande? wie unterſcheidet ſich die äſthetiſche Anſchauung von der ſinnlichen Rezeption? welches iſt die Struktur des äſthetiſchen Objekts?

Wir wollen die Problemſtellung allgemeiner nehmen, um Vergleichungspunkte zu gewinnen und einen Ausblick auf die Form der Löſung. Wir ſprechen alſo nun von Wertungen im allgemeinen. Bei jeder Wertung finden ſich zwei Momente: das Urteilsobjekt und die Wertbeurteilung: das Urteilsobjekt als dasjenige, über deſſen Wert geurteilt wird; die Wertbeurteilung als Stellungnahme des Subjektes dazu, ausgeſprochen im Ja oder Nein, gut oder ſchlecht, wirklich oder unwirklich, ſchön oder häßlich uſw. In ihrem alternativen Charakter ſtimmen alle Wertbeurteilungen überein: es iſt immer ein Stellungnehmen für oder gegen, Poſition oder Negation. Nun fragt es ſich: ſind ſie dann vielleicht überhaupt gleichartig? Bedeutet Ja und Ja immer dasſelbe, gibt es einzig eine Art der Poſition, die ſich nur durch Anwendung auf verſchiedene Objektarten differenziert? Iſt durch das ſtellungnehmende Ja oder Nein der Sinn der Wertung ſchon vollſtändig beſtimmt? Man wird finden, daß es nicht der Fall iſt. Der Beweis dafür iſt, daß ſich gelegentlich an einem und demſelben Objekt die verſchiedenen Wertungsarten begegnen. Daraus ergibt ſich die Aufgabe, die einzelnen Arten der Stellungnahme von einander zu unterſcheiden. Was bedeutet das ja-real zum Unterſchied von dem ja-gut und von dem ja-ſchön? Anders ausgedrückt: die Wertphiloſophie hat die einzelnen Wertgattungen

Digitized by Google

zu definieren, ſie hat anzugeben, was Realität, was Schönheit uſw. bedeutet. Für ſolche Definition, wofern es ſich um autonome Werte handelt, gibt das vorauf-gehende Kapitel die Anweiſung. Man wird ſich erin-nern, daß autonome Werte definiert werden durch Angabe des Grundtriebes, der ſie und ihre Geltung begründet, und durch Angabe ihrer charakteriſtiſchen Beziehung auf dieſen Trieb. Da haben wir das erſte der beiden Probleme in ſeiner Allgemeinheit und die Form ſeiner Löſung. – Das zweite gewinnen wir durch die Überlegung, daß zwar ein Objekt gelegent-lich mehrere verſchiedene Wertungsarten zuläßt, daß aber durchaus nicht jedes Objekt jede Wertungsart erlaubt. Wir können z. B. nicht nach der empiriſchen Realität eines mathematiſchen Punktes, nicht nach dem ſittlichen Wert eines Sandhaufens, nicht nach der Schönheit einer hiſtoriſchen Datierung fragen. Wert-bejahung und Wertverneinung ſind in ſolchen Fällen gleich ſinnlos. Es zeigt ſich, daß ein Objekt eine be-ſtimmte Beſchaffenheit haben muß, um auch nur die beſondere Wertfrage als ſinnvoll zu akzeptieren. Die Wertungs*möglichkeit* ſchon ſetzt eine beſondere Struktur des Objektes voraus. Ein Objekt, das ſeiner Beſchaffenheit nach die eine Art der Wertfrage zuläßt, braucht nicht die andern Wertungsfragen zu geſtatten. Damit kommen wir zu dem Problem: welche Struktur muß ein Objekt haben, damit es einen Sinn hat, nach ſeiner Realität zu fragen? und wie muß ein Objekt beſchaffen ſein, damit gefragt werden kann, ob es ſchön oder häßlich iſt uſw. Wohlgemerkt: das Problem iſt nicht, welche Objekte ſchön ſind, wie Objekte be-ſchaffen ſein müſſen, um ſchön genannt werden zu können – ſondern: welche Objekte ſchön *oder* häß-

Digitized by Google

lich ſind; mit andern Worten: wie ein Objekt beſchaffen ſein muß, damit auch nur die Frage nach ſeinem äſthetiſchen Wert möglich ſei.
Wollten wir nun beiſpielsweiſe ein empiriſches Objekt analyſieren, alſo ein ſolches, nach deſſen Realität gefragt werden kann, deſſen Wirklichkeit zu bejahen oder zu verneinen einen Sinn hat, etwa den Apfel hier, oder das Kindergeſchrei unten auf der Straße, ſo würde ſich folgendes ergeben – ob wir dabei das eigentliche Realobjekt ſelbſt oder nur deſſen Subſtitut erfaſſen, darf uns hier nicht bekümmern –: wir hätten zunächſt eine Vielheit ſinnlicher Qualitäten zu nennen, wobei uns nur die Verlegenheit wäre, ſie alle einzeln zu faſſen und für jede einzelne einen Namen zu finden: Farben und Geſtalten und Helligkeiten und Geſchmaksnuancen und Gerüche und Taſtqualitäten, oder eine Vielheit von Tönen und Geräuſchqualitäten. Und zweitens wäre die räumliche und zeitliche Zuſammenordnung dieſer ſinnlichen Qualitäten zu beſtimmen. Und ſchließlich würden wir finden, daß dieſe Elemente zu einer eigentümlichen Einheit zuſammengefaßt ſind, ſo nämlich, daß ſie in ihrer Vereinigung ein »Ding« ausmachen oder eine »Kauſalfolge« bedeuten, oder einem Ding oder einer Kauſalfolge eingefügt und angegliedert ſind. Für dieſe Einheitsform des Dinges und der Kauſalität iſt die Bezeichnung Kategorie gebräuchlich. Wir finden alſo an dem Realitätsobjekt dreierlei zu beſtimmen: die Elemente, aus denen es ſich aufbaut, die Koordinationsformen der Elemente und die Kategorien. Die Elemente ſind hier: die ſinnlichen Qualitäten; die Koordinationsformen ſind: das räumliche und zeitliche Beieinander; und die Kategorien: Ding und Kauſalität. Durch dieſe drei Momente iſt das empiriſche Objekt

Digitized by Google

charakteriſiert; wo ſie ſich finden, iſt die Realitätsfrage möglich. Es läßt ſich aber feſtſtellen, daß es die Kategorien ſind, welche für die Wertungsmöglichkeit maßgebend werden. Denn bei einem bloß räumlichen und zeitlichen Beieinander ſinnlicher Qualitäten, ohne kategoriale Bindung, iſt die Realitätsfrage ſinnlos. Die Kategorie erſt macht aus der Koordination der Elemente ein Wertungsobjekt. Ein Kantiſcher Ausdruck liegt nahe: Die Kategorie gibt »Objektivität«. Aber wir verſtehen darunter die Wertungsmöglichkeit, die bloße Möglichkeit der Wertfrage, und ſchließen jede Anſpielung auf poſitiven Wert davon aus. Die Kategorie iſt gegen Ja und Nein noch vollkommen indifferent. Die kategoriale Formung des empiriſchen Objektes gibt keine Wirklichkeit, ſondern gibt nur die Möglichkeit, nach der Realität des Objektes zu fragen. Das nicht kategorial Geformte iſt weder wirklich noch unwirklich, denn hier iſt die Frage nach der Realität ſinnlos. Die Kategorie alſo gibt Objektivität im Sinne der Wertungsmöglichkeit, ſie macht das Objekt erſt fähig einzugehen in die Wertfrage, ſie macht es zu einem möglichen Wertträger.

Daraus folgt nun, daß die Frage nach den Kategorien zuſammenhängt mit der Frage nach der Bedeutung des Wertes. Wir werden die Kategorien des empiriſchen Objektes nur dann verſtehen, wenn wir wiſſen, was »Realität« bedeutet: dann erſt begreifen wir, warum allein bei Dingen und Kauſalfolgen die Realitätsfrage möglich iſt. Denn aus der Definition des Wertes ſind die Bedingungen der Wertmöglichkeit abzuleiten. Eine Erkenntnistheorie, welche von der Definition der Realität Abſtand nehmen wollte, würde nicht imſtande ſein, die Realkategorien zu deduzieren.

Digitized by Google

Was von dieſer Betrachtung des empiriſchen Objektes in das allgemeine Schema aufgenommen werden darf, ergibt ſich von ſelbſt. Bei jeder Art von Wertungsobjekten wird man die entſprechenden drei Momente beſtimmen müſſen; denn jedes Objekt iſt aus irgend welchen Elementen aufgebaut, dieſe Elemente fügen ſich in einer ihnen eigentümlichen Weiſe zuſammen, und endlich müſſen kategoriale Formen da ſein, welche für die Objektivität, d. h. für die Wertungsmöglichkeit maßgebend ſind. Und überall wird die Funktion der Kategorien nur verſtanden werden können aus der Definition des Wertes. So haben wir denn auch für die Frage nach der Struktur des äſthetiſchen Objektes das allgemeine Schema der Löſung gefunden. Es iſt zu beſtimmen: welches ſind die Elemente des äſthetiſchen Objekts? welches ſind die Koordinationsformen dieſer Elemente? und welches ſind die äſthetiſchen Kategorien?
Und wie auch immer unſere Unterſuchung ihren Weg nehmen wird, ſie iſt erſt dann als vollendet zu betrachten, wenn wir Antwort haben auf dieſe drei Fragen.
Mit dieſem Problem wollen wir hier beginnen: das äſthetiſche Objekt, d. h. ſeine Elemente, ſeine Koordinationsformen und ſeine Kategorien zu beſtimmen. Das andere der beiden Grundprobleme überweiſen wir dem nächſten Kapitel: dort ſoll die Analyſe des äſthetiſchen Wertes verſucht werden, wo dann auch die Erörterung der äſthetiſchen Kategorien und damit die Einſicht in das Weſen des äſthetiſchen Objekts erſt ihren definitiven Abſchluß finden kann.

Die Syntheſe des äſthetiſchen Objekts geht aus von der ſinnlichen Rezeption des Kunſtwerks, alſo von der ſinnlichen Anſchauung. Der Name »äſthetiſch«

Digitized by Google

weiſt darauf hin, und es iſt lange beobachtet worden, daß es bei der Kunſt in beſonderem Maße der Anſchauung bedarf, mehr noch als beim Erfaſſen eines empiriſchen Objekts, wo oft ſchon ein halber Blick zur Orientierung ausreicht. Dagegen auf einem Bildwerk bleibt unſer Auge ruhen, bei einer Muſik ſind wir dem Hören ganz hingegeben, wir ſind bereit, uns ganz erfüllen zu laſſen von dem, was durch das Tor der Sinne in uns einſtrömt. Daraus dürfen wir freilich keine voreiligen Schlüſſe ziehen. Zunächſt iſt das äſthetiſche Objekt für uns ein völlig unbekanntes X; wir dürfen jene ſinnlichen Gegebenheiten nicht ohne weiteres als die geſuchten Elemente des äſthetiſchen Objektes betrachten; es wäre ja möglich, daß es nicht ſo ſehr auf ſie ſelbſt, als auf ihre Folgewirkungen im Subjekt abgeſehen ſei, daß ſie nur tranſitoriſche Bedeutung haben: auch dann wären ja die ſinnlichen Anſchauungen von gleicher Unerläßlichkeit. Und damit man nicht meine, ſolche Reſervatio ſei eine zu ängſtliche Vorſicht, bitte ich zu überdenken, ob jenes eigentümliche Objekterlebnis in der Muſik, das wir eine Melodie nennen, wohl ſeinem Weſen nach nichts anders ſei, als eine Aufeinanderfolge ſinnlicher Tonqualitäten.

Wie dem auch ſein mag, – daß die ſinnliche Anſchauung für die Objektſyntheſe unerläßlicher Ausgangspunkt iſt, weiſt unſerer Unterſuchung den Anfang des Weges. Wir werden uns nämlich zuerſt darüber orientieren müſſen, was denn nun von alledem, das am Kunſtwerk ſinnlich wahrnehmbar iſt, für das äſthetiſche Objekt, ſei es direkt oder indirekt, in Betracht kommt. Denn vielleicht iſt nicht alles Wahrnehmbare von Bedeutung. Das wird aber zutage treten in dem Einfluß auf den Wert des Objektes: alles was für den Wert

Digitized by Google

mitbeſtimmend iſt, muß weſentlich ſein für die Objektſyntheſe, was dagegen ohne Einfluß bleibt auf den Wert, kann nicht in Betracht kommen für das äſthetiſche Objekt.

Eine erſte Gruppe ſinnlicher Daten faſſen wir zuſammen unter der Bezeichnung des Materials, z. B. Marmor, Bronze oder Holz der Plaſtik. Für das Schaffen des Künſtlers iſt das Material das fertig Gegebene, ſeine Arbeit beſteht darin, dieſen Stoff zu formen. Dabei ſcheint der Stoff ein Paſſives zu ſein, das die Formung über ſich ergehen läßt; er ſcheint nur darum notwendig, weil jede Formung ein zu Formendes vorausſetzt. Er ſcheint nur Träger der Formidee, und keine ſelbſtändige Funktion zu haben. Von ſolcher Betrachtung aus kommt man leicht zur Annahme, das Materielle ſei äſthetiſch nicht weſentlich. Das äſthetiſche Objekt ſcheint etwas Abſtrakteres zu ſein als das materielle Kunſtwerk. Iſt vielleicht die Plaſtik ihrem Weſen nach nur Raumgeſtaltung, und an den Stein nur gebunden, damit die Formung Halt und Sichtbarkeit bekomme? Iſt am Bild vielleicht nur weſentlich das leuchtende Farbenſpiel, und Leinwand und Pigment nur darum unentbehrlich, weil ſonſt der Farbenrauſch dem Künſtler ſchnell wieder verſchwindet und keinem Andern mitteilbar wird? Die Konſequenz der Behauptung einer ſolchen Abſtraktheit des äſthetiſchen Objekts wäre die Vertauſchbarkeit des Stofflichen, daß an die Stelle eines materiellen Trägers ein andersartiger treten könnte.

Es iſt nun eine gewiſſe Ablösbarkeit des Objekts vom Material unbeſtreitbar. »Dieſelbe« Radierung kann auf Seide, Japan oder van Geldern gedruckt ſein, »dieſelbe« Statue in Marmor oder Bronze gegeben werden, und

Digitized by Google

man überträgt Dichtwerke aus einer Sprache in die andere. Sieht man aber genauer zu, so findet sich, daß die Übertragung eines Werkes in ein anderes Material die Identität doch nicht völlig unangetastet läßt; es zeigt sich eine gewisse Deformation, die sich in einer Wertstörung kundgibt. Wer weniger empfindlich ist, sieht freilich darüber hinweg. Die Römer haben beim Nachbilden der griechischen Originale vielfach das Material verändert, die Bronze in Marmor übersetzt: das ist mit schuld an der Verfälschung des Eindrucks, den wir von der griechischen Antike gewinnen. Die Deformationen sind aber verschieden stark; in einigen Fällen wenig merkbar, in andern den Wert vollkommen zerstörend. Das hängt teils vom Charakter des Werkes ab: es gibt solche, die ablösbarer gehalten sind, während andere fest eingewurzelt sind im Material und sich nicht verpflanzen lassen. Die Lyrik ist enger an das Sprachmaterial gebunden als das Epos. Auch ist nicht jedes Material in gleicher Weise bindend, es gibt solche neutraleren Charakters.

Aus alledem geht aber hervor, daß auch das Materielle des Kunstwerks für die Objektsynthese in Betracht kommt; denn daß die Materialveränderungen mehr oder minder schwere Wertstörungen hervorrufen, beweist, daß sie die Identität des Objektes alterieren. Jedes Material hat seinen bestimmten Charakter und muß in diesem zusammenstimmen mit dem Gesamtcharakter des ästhetischen Objektes. Daher entweder der künstlerischen Absicht gemäß das Material zu wählen ist, oder, wenn dieses schon fest bestimmt ist, müssen sich die übrigen Faktoren dem fügen. Das Material ist also keineswegs passiv, jeder Bearbeitung sich darbietend; es akzeptiert nur gewisse Formungen. Der Umfang

Digitized by Google

deſſen, was es zuläßt, iſt bei verſchiedenen Materialien verſchieden groß; die hochdeutſche Sprache, verglichen mit andern, gibt eine beſonders ausgedehnte Sphäre von Möglichkeiten, weil ſie beſonders modulationsfähig iſt und weniger feſtausgeſprochenen Materialcharakter zeigt: daher ihre Brauchbarkeit für Überſetzungen. Ähnlich das Klavier, verglichen mit Geige oder Flöte.

Daß die Wahl des Materials Einfluß hat auf den äſthetiſchen Wert, darf man natürlich nicht ſo verſtehen, als bringe das Material ſeinen außeräſthetiſchen, beiſpielsweiſe ökonomiſchen Wert mit in das Werk hinein, daß je koſtbarer das Material, um ſo wertvoller das Werk. Es kommt nicht auf den Preis an, ſondern auf die äſthetiſche Angemeſſenheit. Die Ausführung einer Plaſtik in Silber ſtatt in Holz macht ſie nicht wertvoller, und getönter Gips kann an ſeiner Stelle äſthetiſch wertvoller ſein als Marmor, Halbedelſteine wertvoller als Diamanten. Unſere Graphiker leiden vielfach an dem naiven Vorurteil des teuren Materials; auch beſteht bei ihnen der bedenkliche Gebrauch, aus merkantilen Rückſichten eine und dieſelbe Platte auf verſchiedene Papierſorten abzuziehen, ſtatt einzig dasjenige Material zu wählen, das ihrem Werk die höchſtmögliche Vollendung gibt. – Wir finden alſo, daß die Ablösbarkeit des äſthetiſchen Objekts vom Material keine vollkommene iſt. Materialveränderung hebt die Identität des Objekts auf und läßt nur eine gewiſſe Ähnlichkeit beſtehen. So iſt, verglichen mit dem äußern Kunſtwerk, das äſthetiſche Objekt – in dieſer Hinſicht wenigſtens – nicht etwas Abſtrakteres. Und wir haben das Reſultat: **das Material des Kunſtwerks geht ein in die Syntheſe des äſthetiſchen Objekts**, ſei es nun direkt, ſei es indirekt durch ſeine Folgewirkungen.

Digitized by Google

Übrigens ist das Material nicht der einzige Faktor, bei welchem das Phänomen einer gewissen Ablösbarkeit des Objekts eintritt, wenn dort vielleicht auch am sichtbarsten. Und verfolgt man diesen Gedanken, so gewinnt man fast den Eindruck, als bestehe das ästhetische Objekt wie eine Knospe aus lauter Hüllen und könne schichtenweise abgetragen werden. Wenn man ein farbiges Bild in Schwarz und Weiß wiedergibt, so spricht man doch noch von »demselben« Bild: das wäre eine Abtrennung von der Farbe. Ein Musikwerk scheint unabhängig von der Tonhöhe, ein Bildwerk unabhängig von der absoluten Größe; erst wenn man extreme Änderungen einführt, wird die Deformation des ästhetischen Objektes allen bemerkbar. Auch vom Gegenständlichen scheint es ablösbar zu sein: ein Lied verträgt Änderungen des Textinhalts. Oder es geschieht wohl bei einem Capricho von Goya, daß wir den dargestellten Inhalt nicht recht verstehen, so fällt das Gegenständliche partiell aus: und doch verstehen wir das Kunstwerk. Und wenn wir von Novalis' Totengesang alles vergessen haben bis auf Klang und Rhythmus und Reimverschlingung, so glauben wir doch so viel festgehalten zu haben, daß wir der Identität des Werkes sicher sind.

Wir heben eine zweite Gruppe von Wahrnehmungsdaten heraus unter der Bezeichnung des Gegenständlichen oder des dargestellten Inhalts. Ein Marmorblock ist etwa so behauen, daß er eine Venus darstellt, die Farben sind auf die Leinwand so aufgetragen, daß uns eine Landschaft erscheint, ein Epos schildert die äußern Schicksale und die innere Entwicklung eines Lebens, usw. Das Seelische kann natürlich ebenso wohl Gegenstand der Darstellung sein wie das Körperliche, und Ausgeburten

Digitized by Google

der Phantaſie ſo gut wie Wirklichkeitsentlehnungen; und ob einer Ruhendes oder Bewegtes malt, greifbare Dinge oder atmoſphäriſche Prozeſſe wie Sonnenſchein und Lichterſpiel und nebelſchwere Luft: das eine iſt ſo gut »gegenſtändlich« wie das andere.

Wir fragen: kommt der dargeſtellte Inhalt für die Syntheſe des äſthetiſchen Objekts in Betracht? Es iſt die Frage, welche bekannt iſt in der Formulierung: worauf kommt es an in der Kunſt, auf das Was oder auf das Wie, auf den Inhalt oder auf die Form?

Zwei extreme Anſichten ſtehen gegen einander. Die eine behauptet, das gegenſtändliche Was ſei allein maßgebend für den äſthetiſchen Wert eines Werkes. Sodaß der dargeſtellte Inhalt gerade das X ſei, welches wir ſuchen, identiſch mit dem äſthetiſchen Objekt, und Kunſtverſtändnis nur ein feineres Sachverſtändnis ſei, ein tieferes Eindringen oder intenſiveres Erfaſſen des Gegenſtändlichen. – Die Antitheſe dagegen behauptet: es kommt beim Kunſtwerk auf den dargeſtellten Inhalt überhaupt nicht an. Das würde für uns bedeuten, daß der Gegenſtand weder direkt noch indirekt einen Beitrag gibt zur Syntheſe des äſthetiſchen Objekts. Jene Theſe alſo behauptet, der Gegenſtand ſei Alles, die Antitheſe behauptet, er ſei Nichts für das äſthetiſche Objekt.

Wir wenden uns der erſten zu. Womit begründet ſie ihre Behauptung? Sie bringt etwa folgendes zum Beweis: Alle großen Künſtler ſind Meiſter im Gegenſtändlichen und übertreffen im Gegenſtändlichen die ſchlechten: ſo iſt das Gegenſtändliche bei ihnen reicher und tiefer. Das läßt ſich durch Vergleich aufweiſen. Ein gutes Porträt zeichnet ſich durch ſein ſtärkeres Leben aus und führt tiefer hinein in die Pſyche des Dargeſtellten. Und auch die Phantaſiewelt großer Künſtler

Digitized by Google

ſteht im Bilde voll und lebendig da, als wäre ſie Wirklichkeit, wogegen die Phantaſiegebilde minderer Künſtler inhaltsleere Schatten ſind. Auch bezeugen es die Ausſprüche der Künſtler ſelbſt – man denke an Menzel, Leibl, Hokuſai – daß ihr Streben durchaus auf das Erfaſſen des Gegenſtändlichen gerichtet iſt. Und es iſt Bedingung für die Möglichkeit bedeutenden Schaffens, daß das Intereſſe dem Gegenſtändlichen zugewandt iſt, daß der Künſtler vom Gegenſtand ergriffen iſt, denn »alle große Kunſt iſt Lobeserhebung«. Wendet ſich dagegen das Intereſſe andern Momenten zu, den Formen oder der Technik, ſo wird die Kunſt flache Manier oder Virtuoſentum oder leere Konvention, aus der allein die Rückkehr zur Natur, zur gegenſtändlichen Wirklichkeit, retten kann. Und endlich iſt das Intereſſe des Empfangenden in der Kunſt unleugbar zu allererſt immer dem Gegenſtändlichen zugewandt, die erſte Frage an ein Kunſtwerk gilt immer der gegenſtändlichen Orientierung: was ſtellt es dar?

Man wird zugeben können, daß jedes dieſer Argumente einen richtigen Kern enthält; trotzdem reichen ſie, wie mir ſcheint, nicht aus, die Theſe der Inhaltsäſthetik zu begründen. Sie machen nur wahrſcheinlich, daß unter den Komponenten des äſthetiſchen Objekts auch das Gegenſtändliche von Bedeutung iſt. Aber die völlige Kongruenz des äſthetiſchen Objekts mit dem Inhalts- Was darzutun, dazu wäre nötig, alle konkurrierenden Faktoren auszuſchließen, was in direkter Weiſe ſchwer zu erreichen wäre. So wird jene Theſe vorerſt den Gegner abwarten müſſen, um in der Defenſive ihre Sache weiter zu bringen.

Was alſo ſagen die Formaliſten? Die Gründe, die man am häufigſten zu hören bekommt, wohl deswegen,

Digitized by Google

weil ſie ihnen ſelbſt die eindrucksvollſten ſcheinen, ſind etwa dieſe:

Daß der Gegenſtand nicht ausſchlaggebend iſt für den Wert, zeigt ſich darin aufs klarſte, daß Werke gleichen Inhalts außerordentlich verſchiedenen Wertes ſein können. Beſtimmte ausſchließlich das Gegenſtändliche den Wert, ſo müßte Inhaltsgleichheit Wertgleichheit zur Folge haben; und das iſt nicht der Fall. Beſtimmte der Gegenſtand aber auch nur zur Hauptſache den Wert, ſo wären bei gleichem Inhalt jedenfalls keine ſtarken Wertdifferenzen möglich. Solche aber ſind Tatſache. Denn ein gutes und ein ſchlechtes Bild können den gleichen Inhalt haben. Alſo kann es auf das Gegenſtändliche nicht ankommen. Man laſſe die gleiche Landſchaft, den gleichen Porträtkopf von verſchiedenen Künſtlern malen, und ihre Werke werden ungleichen Wertes ſein. Es kommt auf das Wie an, nicht auf das Was. Die Künſtler der Renaiſſance hatten alle den gleichen beſchränkten Themenkreis: das machte ihre Bilder nicht wertgleich. Aber dieſe ſtete Wiederholung des gleichen Gegenſtandes erzog die Künſtler und das Publikum, auf das Wie und damit auf das Weſentliche der Kunſt zu achten. Denn freilich fragt das naive Intereſſe zu allererſt nach dem Gegenſtändlichen, aber doch nur, weil es von der Kunſt nichts verſteht.

Es dürfte nun aber den Vertretern der Inhaltstheſe nicht allzu ſchwer werden, dieſen Ausfall zu parieren. Sie werden etwa folgendes erwidern:

Ihr mögt Recht haben, daß es auf das Wie ankommt, und nicht auf das Was, ſo wie Ihr nun Was und Wie gegeneinander ſtellt. Aber Euer Gegenſatz des Was und Wie bleibt durchaus innerhalb der Sphäre des Gegenſtändlichen: denn er bedeutet bei Euch nichts an-

Digitized by Google

deres, als den Gegenſatz des Allgemeinen und des Individuellen. Sodaß Eure Behauptung eigentlich nur dieſes beſagt: es kommt nicht auf das allgemeine Thema an, ſondern auf das Individuelle des Gegenſtändlichen. Wenn mehrere Künſtler die Madonna malen, ſo ſprecht Ihr von Inhaltsgleichheit. Sind aber ihre Bilder wirklich inhaltsgleich? Durchaus nicht. Ihr Inhalt fällt nur unter den allgemeinen Begriff des gleichen Themas. Vergleicht doch die Madonnen mit einander: es ſind ganz verſchiedene Individuen. Sie haben nicht das gleiche Geſicht, nicht die gleiche Pſyche. Dieſe individuellen Differenzen nennt Ihr das Wie. Aber es ſind inhaltliche Unterſchiede, ſie gehören durchaus zum Was, wenn man damit das Gegenſtändliche bezeichnet. Denn zum Inhalt gehört doch nicht nur das Allgemeine des Themas, ſondern auch die individuelle Beſtimmtheit. Wenn Ihr alſo ſagt: das Wie iſt für den Wert maßgebend, ſo meint Ihr damit die individuelle Nuance des Gegenſtändlichen. Die Künſtler der Renaiſſance ſchufen nicht Werke gleichen Inhalts; ſie hatten zwar die gleichen allgemeinen Themen, aber Jeder gab dem Allgemeinen eine beſondere individuelle Erfüllung. Und wenn verſchiedene Künſtler den gleichen Kopf porträtieren, ſo entſtehen in Wahrheit inhaltsverſchiedene Bilder: es zeigen ſich individuell verſchiedene Köpfe. Machte ein Wunder ſie lebendig, ſo wären es durchaus verſchiedene Individuen und wahrſcheinlich keins dem Modell kongruent: jedes hätte ſein beſonderes Temperament und ſein beſonderes Seelenleben: ſie würden nur demſelben Modell ähnlich ſein. Wo Ihr alſo Inhaltsgleichheit annehmt, handelt es ſich um individuell verſchiedene Inhalte, die nur einander ähnlich ſind oder unter denſelben Allgemeinbegriff fallen. Kurzum: Ihr

Digitized by Google

beweiſt nichts anderes, als daß in der Kunſt nicht ſchon das allgemeine Thema den Wert beſtimmt, ſondern erſt die individuelle Erfüllung des Themas, die individuelle Nuancierung des Inhalts; Euer Beweis trifft alſo nicht gegen uns, vielmehr gibt er uns Recht: denn ebenſo gut wie das Allgemeine, gehört das Individuelle zum Gegenſtändlichen: und Ihr beweiſt alſo, daß es in der Kunſt auf das Gegenſtändliche ankommt.

Damit iſt das für die große Menge eindrucksvollſte Beweismittel vollkommen widerlegt. Es hatte in ſich einen Widerſpruch, der konnte aufgezeigt werden; es bewies das Gegenteil von dem, was es beweiſen wollte. Wer ſeine Meinung allein auf dieſe Argumentation gegründet hatte, war Anhänger der Inhaltsthеſe, ohne es zu wiſſen. Freilich trifft die Widerlegung nur das Argument, nicht die Sache. Es bleibt abzuwarten, ob nicht der Formalismus beſſere Gründe und beſſere Anhänger hat. Aber die Parade räumt nicht nur ein wichtiges Beweismittel der Antitheſe aus dem Wege, ſie ſchafft zugleich für die Inhaltsäſthetik eine, wie es ſcheint, unbezwingliche Poſition. Denn nun komme man ihr mit Linien und Farben und mit den abgeſtuften Gegenſätzen von Licht und Licht, mit Flächen, mit Bewegungstendenzen und Tiefen: ſie wird dieſe Formen als für den Wert bedeutſam zugeben, aber nur, weil ſie den dargeſtellten Inhalt individualiſieren. Zur Individualität des Gegenſtändlichen gehört ja auch die individuelle Beſtimmtheit aller ſeiner Formen; verändere dieſe, und der Gegenſtand ſelbſt wird ein anderer; er fällt zwar noch unter den gleichen Allgemeinbegriff, trägt vielleicht noch denſelben Namen, aber er iſt nicht mehr derſelbe in ſeiner Individualität. Die Behauptung, es komme in der Kunſt weſentlich auf die Formen an,

Digitized by Google

läßt ſich daher umdeuten in die Behauptung, daß es auf die gegenſtändliche Individualität ankomme: und dieſer Satz bleibt im Rahmen der Inhaltsäſthetik.

Dieſe Stellung ſcheint unbezwinglich; und in gewiſſem Sinne iſt ſie es auch: aber doch nur darum, weil Niemand zum Sehen und zum Wertempfinden gezwungen werden kann. Wir müſſen uns darüber verſtändigen, daß in Fragen der Kunſt ein allgemein zwingender Beweis, etwa wie in der Mathematik, nicht möglich iſt. Man kann wohl die gegneriſchen Beweiſe anfechten und zeigen, daß ſie nicht weit genug reichen oder an einem Widerſpruch kranken, das trifft aber nur das Argument und nicht die Theſe. Man kann hier keine Behauptung ſtreng allgemein beweiſen, noch auch widerlegen. Das hängt mit der Autonomie der äſthetiſchen Werte zuſammen. Jeder Beweis muß ſich gründen auf eigenes Wertempfinden; das aber iſt bei autonomen Werten nur individualgültig und nicht ohne weiteres für andere mitgeltend. Ich kann Niemand zwingen, die äſthetiſchen Werte ebenſo zu empfinden, wie ich es tue. So fehlen für einen allgemeingültigen Beweis die Prämiſſen. Ich kann nur ſagen: dies oder jenes empfinde ich als Wert und hier empfinde ich eine Wertſtörung: empfindeſt Du ebenſo? Vielleicht wird der andere nicht zuſtimmen können, etwa weil er überhaupt äſthetiſch wertblind iſt, oder weil er mir weſensfremd iſt, ſodaß keine Wertſympathie zwiſchen uns ſtattfindet, und entweder gar keine oder andere Wertgeſetze für ihn gelten. Oder es gelingt ihm nicht, die eigenen Wertgeſetze zu treffen. Empfindet er jedoch die Werte der Objekte gleich mir, dann tritt die Logik in ihre Rechte: dann gibt er mir die Wertungsprämiſſen zu, und ich ziehe die Schlinge der Konkluſion zuſammen. – In dieſem Sinne würde ich es gegen den Vertreter der

Digitized by Google

Inhaltsthese etwa so versuchen: ich gebe zu, daß streng genommen jede Formveränderung eine Verletzung der gegenständlichen Individualität zur Folge hat. Aber ebenso sicher können doch die Störungen verschieden schwer sein. Gegen gewisse Formänderungen zwar ist der Individualitätsbegriff sehr empfindlich, gegen andere dagegen fast unempfindlich und diesen letzteren gegenüber sozusagen von einer gewissen Dehnbarkeit. Während bei der Zeichnung eines Gesichtes die minimalste Linienverschiebung den physiognomischen Ausdruck völlig ändern kann, sodaß der dargestellte Inhalt des Bildes ein anderer wird, macht dagegen eine etwas veränderte Ordnung der Gewandfalten gegenständlich meist nicht viel aus. Es gibt also Formänderungen, die für die Individualität des Gegenstandes so gut wie belanglos sind: ebendieselben können trotzdem im Kunstwerk wesentlich sein und von größtem Einfluß auf den Wert. Bei Feuerbachs »Orpheus« würde eine gewisse Änderung der Faltenlage für den Inhalt des Bildes bedeutungslos bleiben und doch den Wert des ganzen Werkes in Frage stellen können. Eine für den dargestellten Gegenstand unwesentliche Formdifferenz kann also für das ästhetische Objekt wesentlich sein: darin zeigt sich aufs klarste, daß Gegenstand und ästhetisches Objekt nicht völlig identisch sind. Man wird von der gegenständlichen Individualität des dargestellten Inhalts die Individualität des ästhetischen Objekts unterscheiden müssen: was die gegenständliche Individualität fast unberührt läßt, kann die ästhetische Individualität des Werkes durchaus umwandeln; so sind sie einander nicht kongruent. Gewiß haben Linien und Farben und die übrigen sinnlichen Formen in der bildenden Kunst auch die Funktion, einen Gegenstand zu schildern, und darum

Digitized by Google

ſind viele Formbeſtimmtheiten auch gegenſtändlich bedeutſam; daneben müſſen ſie aber noch an ſich und unmittelbar in Betracht kommen und durch ihre ſinnliche Eigenart mitwirkſam ſein; denn ſonſt wäre es nicht möglich, daß eine Formänderung, die gegenſtändlich unweſentlich bleibt, doch eine erhebliche Wertſtörung zur Folge hat. Wir werden alſo ſagen: die ſinnlichen Qualitäten haben da eine doppelte Leiſtung, einmal nämlich die, den Gegenſtand darzuſtellen, dann aber auch noch die andere: durch ihre eigene Beſchaffenheit und, wie ſie in ſich ſind, mitzuwirken, und als Farben, Linien, Helligkeiten uſw. unmittelbar zu ſprechen. Dieſe zweite Funktion meinen wir, wenn wir den Ausdruck Form als terminus technicus nehmen, wenn wir Form und Inhalt unterſcheiden und gegeneinander ſtellen. In ihrer ſinnlichen Gegebenheit freilich treten Form und Gegenſtand nicht auseinander; es ſind aber zwei verſchiedene und von einander unabhängige Funktionen der gleichen ſinnlichen Qualitäten: es ſind zwei verſchiedene Arten, zur Syntheſe des äſthetiſchen Objekts beizutragen.

Das Gegenſtück hierzu und ein Beweis in gleicher Richtung iſt, daß vom dargeſtellten Inhalt ein Weſentliches ausfallen kann, ohne daß damit der Wert des Kunſtwerks problematiſch würde: ſo muß die Form für ſich ausreichend ſein den Wert aufrecht zu erhalten. Ich würde hinweiſen können auf gewiſſe Fragmente vom Oſtfries und vom Oſtgiebel des Parthenontempels in Athen: an dieſen Darſtellungen ſind Geſicht und Hände verloren, und erhalten ſind nur Bruchſtücke der bekleideten Körper; und trotzdem kommt über die künſtleriſche Bedeutung dieſer Werke kein Zweifel auf. Es muß alſo, weil hier das Gegenſtändliche kaum

Digitized by Google

mitſprechen kann, die wunderbare Schönheit dem Einfluß des Formalen zugeſchrieben werden.
Eine Variation des Beweiſes gibt die Nike des Päonios von Mende zuſammen mit ihren modernen Ergänzungen: empfinden wir dieſe letzteren dem antiken Stück gegenüber als Barbarei, ſo wollen wir uns fragen, woher das komme. Iſt etwa das Gegenſtändliche nicht richtig ergänzt? Darüber wiſſen wir nichts Beſtimmtes; – und doch iſt unſer Werturteil beſtimmt und ohne Zweifeln. Es muß alſo wohl daran liegen, daß der Formcharakter des antiken Stückes von den Modernen verdorben iſt.
Ich würde auch hinweiſen können auf die Kunſt der Primitiven, die in der Schilderung des Gegenſtändlichen noch ſo ganz hilflos unvollkommen ſind; finden wir trotzdem unter ihnen bedeutende Künſtler, ſo müſſen wir in der Formenſprache den Grund ihres Wertes ſuchen.
Oder vergleichen wir etwa die Bauernſchilderungen Leibl's mit denen anderer Künſtler: wir treffen ſehr leicht Werke, die in der gegenſtändlichen Charakteriſtik nicht weſentlich nachſtehen und doch unverkennbar minderwertig ſind. Ein ſolcher Vergleich würde klarlegen, daß Leibl in erſter Linie Formkünſtler iſt, daß der Formgehalt bei ihm weit hinausgreift über die gegenſtändliche Schilderung. Ja man würde bei einigen ſeiner Werke einen ſeltſamen Kontraſt finden zwiſchen Inhalt und Form, indem ſie wohl zuſammenpaſſen, aber nicht in Gleichſtimmung, ſondern wie komplementäre Farben. Und einmal auf dieſes Phänomen aufmerkſam geworden, würde man öfter, bei Rembrandt z. B. in Zeichnungen und Radierungen, ſowie bei Goya und bei vielen Modernen dieſen komplementären Gegenſatz zwiſchen Formcharakter und Gegenſtandscharakter

Digitized by Google

wiederfinden: der ſpricht deutlich für die Unabhängigkeit des einen vom andern.

Schließlich würde ich hinweiſen auf die Muſik, daß ſie, mit Ausnahme der Programmuſik, ein Gegenſtändliches überhaupt nicht aufnimmt. Vielleicht wird man einwenden, daß man beim Anhören eines Muſikwerkes ein ſtarkes inneres Erleben ſpüre: ſie bringe alſo einen pſychiſchen Inhalt zur Darſtellung. Doch iſt die Ablehnung dieſer Bezeichnung kein bloßer Wortſtreit. Sondern es iſt für die Einſicht in das Weſen der Muſik notwendig zu betonen, daß ein ſeeliſches Erlebnis dabei nicht gegenſtändlich vor uns hintritt. Die Muſik ſchildert uns keine pſychiſchen Vorgänge. Sie erzählt uns nicht von einem Gegenwärtigen oder Vergangenen. Wohl gibt ſie uns ein inneres Erleben, aber ein ſolches, wie es ſich auch in der bildenden Kunſt findet neben und außer der Gegenſtandsrezeption. Wenn der Künſtler des Parthenonfrieſes die Gewänder der Götter in wunderbaren Linien fließen läßt, ſo erleben wir ein Ähnliches als wenn wir Muſik hören: auch hier folgt das innere Erleben unmittelbar der Linienbewegung; und doch würde man nicht ſagen, daß es gegenſtändlich ausgeſprochen wird, denn hier beſteht kein Zweifel darüber, was Gegenſtand iſt: die faltige Gewandung. Jenes Erleben kommt zum Gegenſtandsbewußtſein hinzu als ein Anderes. Und in der Muſik iſt es das Einzige, denn hier fehlt das Gegenſtandsbewußtſein. Hier ſpricht allein die Form, aber ſie ſtellt nicht dar, ſie erzählt und ſchildert nicht. Die Programmuſik iſt der Verſuch, das Gegenſtändliche einzuführen; vorläufig eine quantité négligeable, und jedenfalls beweiſt ſie nichts gegen die Möglichkeit, ohne ein Gegenſtändliches in der Muſik auszukommen.

Digitized by Google

Werden aber die hierin liegenden Wertungsprämiſſen zugegeben, ſo iſt die Folgerung unvermeidlich, daß die Form dem Gegenſtändlichen mindeſtens nebengeordnet, wohl auch, daß ſie der wichtigere Faktor iſt. Denn es gibt Kunſtwerke ohne Gegenſtändliches, nicht aber Kunſt ohne Form; und ſogar in den darſtellenden Künſten werden Mängel der Gegenſtandsſchilderung aufgewogen durch Formgehalt, nicht aber kann umgekehrt die Leere und der Tiefſtand der Form durch den Inhalt kompenſiert werden. So iſt die Form condicio sine qua non; und was Kunſt und Nicht-Kunſt, Künſtler und Nicht-Künſtler ſcheidet, iſt die Beherrſchung der Form.

Damit iſt keineswegs dem extremen Formalismus Recht gegeben; und mit ihm haben wir uns noch auseinanderzuſetzen. Es bleibt ihm dieſer Beweis für die völlige Bedeutungsloſigkeit des Gegenſtändlichen in der Kunſt: gib einem großen Künſtler einerlei welchen Gegenſtand, er ſchafft damit ein wertvolles Werk. Ein gut gemaltes Rettichbündel ſteht höher als eine ſchlecht gemalte Madonna. Alſo kommt es auf den Gegenſtand gar nicht an.

Aber hätte man nicht ein ähnliches Argument gegen die äſthetiſche Bedeutung des Materials ausſpielen können? Gib einem Künſtler das ſimpelſte Material, er ſchafft daraus ein wertvolles Werk. Eine gutgearbeitete Holzſkulptur ſteht höher als eine ſchlechte Statue von Elfenbein und Gold. Alſo kommt es auf das Material nicht an und es iſt bedeutungslos für das Kunſtwerk – iſt das die Folge? Durchaus nicht. Sondern nur: daß die außeräſthetiſchen Werte des Materials für die Kunſt nicht maßgebend ſind. Und ſo auch bei jenem Argument: es beweiſt nichts weiter, als daß der Gegenſtand ſeine außeräſthetiſchen Werte nicht mit hineintragen

Digitized by Google

kann in das äſthetiſche Objekt. Das klar zu erkennen iſt freilich von großer Wichtigkeit; denn das Publikum iſt immer geneigt, wie es die Koſtbarkeit des Materials reſpektiert, obwohl ſie äſthetiſch nicht mitſpricht, ſo auch die außeräſthetiſchen Werte des dargeſtellten Inhalts im Urteil mitzuberückſichtigen. Aber wir haben geſehen, wie trotz jener Einſchränkung das Material ein weſentlicher Faktor iſt: der Materialcharakter geht ein in das äſthetiſche Objekt und verlangt ſeine Rückſichten. Und ſo wird auch der Gegenſtand, obwohl er nicht durch ſeine außeräſthetiſchen Werte Einfluß gewinnt, doch ein bedeutungsvoller Beſtandteil der Objektſyntheſe ſein können; und er dokumentiert ſich als ſolchen durch gewiſſe Forderungen: der Gegenſtandscharakter beanſprucht Rückſichtnahme. Es entgeht den Formaliſten, daß man ihr Geſchütz umkehren und gegen ſie ſelbſt richten kann, ſo nämlich: derſelbe Künſtler, der mit dem Thema eines Rettichbündels ein gutes Bild ſchafft, wird es vielleicht mit dem Thema der Madonna nicht aufnehmen können und ſolchem Gegenſtand lieber aus dem Wege gehen. Dieſe bloße Möglichkeit – die man zugeben wird – zeigt deutlich, wie ſehr der Gegenſtand mitwirkt: er ſtellt Anſprüche, denen nicht Jeder gewachſen iſt. Wäre der Gegenſtand völlig belanglos, was ſollte da den Künſtler hindern, mit dem einen Thema ein ſo gutes Bild zu ſchaffen, wie mit dem andern?

Aus alle dem Streit und Widerſtreit der Inhaltsäſthetiker und Formaliſten ergibt ſich, ſcheint mir, das Reſultat, daß keiner Sieger iſt und keiner beſiegt; wir finden ein: ſowohl – als auch. Form und Gegenſtand geben beide – von einander unabhängig – ihren Einſchlag in das äſthetiſche Objekt. Die Form iſt dem Kunſtwerk unentbehrlich, der Gegenſtand entbehrlich; wo er aber

Digitized by Google

vorhanden ist, wie in der erzählenden und bildenden Kunst, wird er durch seinen besonderen Charakter von Bedeutung, indem dieser eine bestimmte Haltung und Akkomodation der übrigen Objektfaktoren verlangt.

Unter den sinnlichen Gegebenheiten des Kunstwerkes haben wir neben Material und Gegenstand einen dritten Faktor bestimmt: die Form. Ihre Bedeutung für das ästhetische Objekt ist nachgewiesen. Was sie leistet, zeigt am reinsten die Musik. Die Form ist jedem Werk unentbehrlich; daraus folgt freilich nicht, daß sie immer Dominante der Objektsynthese sein müßte. Auch findet man die Formgesamtheit niemals in Kontrast zum Gesamtcharakter eines Werkes, wie es beim Gegenstand wohl vorkommt; man wird daher am sichersten zum Verständnis eines Werkes gelangen, wenn man von der Form ausgeht und sich zunächst nicht darum kümmert, was es darstellt; die Betrachtung vom Gegenstande aus kann irreführen, darum mißverstanden die Franzosen ihren Millet, die Deutschen ihren Leibl.

Was die Form ist, wurde schon klargelegt. In der bloß sinnlichen Gegebenheit sind Form und Gegenstand nicht unterscheidbar: denn es sind dieselben sinnlichen Qualitäten, welchen eine doppelte Funktion zugemutet wird: den Gegenstand darzustellen und »Form« zu sein. Wenn wir die sinnlichen Qualitäten als »Form« betrachten, so sehen wir ab von ihrer gegenständlichen Bedeutung. Für den Gegenstand sind sie diagnostische Merkmale oder Sprachbezeichnung; als Formen wirken sie durch die besondere Art ihres Seins. – Diese Bestimmungen sind, glaube ich, verständlich. Weil aber kein Ausdruck bei Untersuchungen über die Kunst wichtiger und weil bei keinem der Sprachgebrauch

Digitized by Google

ſo ſchwankend iſt, müſſen wir den Begriff der Form auch durch Negationen abgrenzen und vor Mißdeutungen ſchützen. Die Form bedeutet uns nicht das »Wie« der Gegenſtandsbehandlung; ſchon darum nicht, weil ſolches Wie immer einen Gegenſtand vorausſetzt, es aber Form gibt ohne Gegenſtand: die Muſik hat weder ein Was noch ein Wie ſolcher Art. Und auch darum identifizieren wir die Form nicht mit dem »Wie«, weil dieſes, wie es im Sprachgebrauch meiſtens auftritt, eigentlich ſelbſt zum Gegenſtändlichen gehört, nämlich die individuelle Beſtimmtheit eines Gegenſtandes bedeutet und nur in Gegenſatz ſteht zum allgemeinen Thema. Wir aber ſprechen von Form ohne jede Beziehung auf das Gegenſtändliche. Zweitens verſtehen viele Schriftſteller unter Form nur die räumliche Geſtaltung und ſtellen alſo Form in Gegenſatz zu Farbe und Licht. Natürlich iſt immer die Terminologie Sache des Beliebens, ſo iſt an ſich jener Gebrauch ſo zuläſſig, wie ein anderer; nur fehlte uns dann ein zuſammenfaſſender Ausdruck. Und ſuchen wir für die Eigenfunktion von Linie und Fläche und Tiefenfüllung und Farbe und Licht und Takt und Ton und für Reim und Rhythmus und Klang der Vokale und Geſchwirr der Konſonanten und für das Spiel der Bewegungstendenzen und für all die anderen ſinnlichen Qualitäten und Halbqualitäten, wenn ſie mit eigener Zunge ſprechen, ein zuſammenfaſſendes Wort, ſo iſt keins vorhanden, das paſſender und ſchließlich auch gewohnter wäre, als der Ausdruck »Form«.

Wir fanden drei Faktoren beitragend zur Syntheſe des äſthetiſchen Objekts; nun iſt die Frage, wie denn ihre Vereinigung überhaupt möglich ſei. Denn Material,

Digitized by Google

Gegenſtand und Form ſind durchaus heterogen: wir müſſen ſuchen, was ſie gleichnamig macht. Und dabei wird man zunächſt an die ſinnliche Anſchauung denken, an der wir ſie ableſen; ſie haben den gleichen ſinnlichen Ausgangspunkt: ob dieſe Art der Gleichnamigkeit ſie vereinigt. In der Tat wird ſo die Möglichkeit einer Syntheſis gegeben, nur iſt es nicht die von uns geſuchte. Die Beziehung der Form, des Materials und des Inhalts auf die ſinnliche Anſchauung gibt uns nur die Erklärung dafür, wie ſie im äußern Kunſtwerk zuſammen auftreten können, wie ein und dasſelbe Wirklichkeitsgebilde z. B. der behauene Marmorblock Träger von Form, Material und Inhalt ſein kann. Aber das genügt uns nicht. Denn in der ſinnlichen Anſchauung, alſo im äußern Kunſtwerk, ſind die drei Faktoren noch nicht differenziert. Sie liegen ungeſchieden in einander. Wir haben ja ſchon darauf hingewieſen, daß in der ſinnlichen Gegebenheit Gegenſtand und Form durchaus zuſammenfallen, denn es ſind dieſelben ſinnlichen Qualitäten, welche den Gegenſtand beſchreiben und als Form ſprechen. Der Gegenſatz von Form und Inhalt iſt anſchaulich nicht zu faſſen. Solange wir darum in der ſinnlichen Anſchauung bleiben, können wir Form und Gegenſtand nicht ſcheiden. Was wir aber wiſſen wollen, iſt: wie laſſen ſich die differenzierten Funktionen vereinigen? Wie können ſie, wenn ſie auseinander getreten ſind, als unterſchiedene wieder zuſammentreten? Mit anderen Worten: wir ſuchen die Möglichkeit ihrer Vereinigung im äſthetiſchen Objekt. Im äußern Kunſtwerk ſind ſie beiſammen durch die ſinnliche Anſchauung, aber überhaupt noch ungeſchieden; im äſthetiſchen Objekt ſollen ſie differenziert und doch vereinigt ſein.

Digitized by Google

Und es ist nicht eine Verknüpfung schlechthin, eine bloße Addition, sondern es wird gefordert ein Zusammenpassen der Faktoren zu einander, sei es in Gleichstimmung oder in komplementärem Kontrast oder sonstwie. Form, Inhalt und Material sollen in Einklang zu einander stehen. Daß dieses in der Kunst als Forderung auftritt, darin liegt schon, daß die drei Faktoren nicht ohne weiteres und nicht immer zusammenpassen: dann würde man es nicht fordern müssen. Wir werden zu begreifen suchen, wie überhaupt von einem Zusammenpassen oder Nichtpassen die Rede sein kann, da sie ganz verschiedenartig scheinen. Was hat der Eigencharakter von Linien und Farben mit einer Madonna, was hat Japanpapier mit einer Landschaft zu tun? Die bloße Möglichkeit der Zusammenstimmung setzt eine gewisse Homogenität voraus: aber worin sind Formen und Materialien und Gegenständliches gleichartig?
Man wird behaupten, die Analyse schaffe erst diese Schwierigkeit; an sich seien Inhalt und Form untrennbar mit einander verknüpft; erst die Analyse lege sie auseinander und habe nachher die Schwierigkeit, sie wieder zusammenzubringen. Dem ist aber gewiß nicht so. Daß Form und Inhalt nicht untrennbar sind, zeigt sich auf beiden Seiten: es gibt Inhalt ohne Form, und Form ohne Inhalt. Bei der empirischen Rezeption eines Wirklichkeitsobjektes bleibt die Form als Formensprache unberücksichtigt: die sinnlichen Qualitäten werden nur als diagnostische Merkmale des Gegenstandes, nicht aber als Formen in ihrer Eigensprache aufgefaßt. Andererseits findet sich in der Musik, in der Architektur die Form ohne Gegenständlichkeit. Und selbst wenn Inhalt und Form faktisch untrennbar wären, so hätten wir ja damit doch nicht die Möglichkeit ihres Einklangs,

Digitized by Google

vor allem die ihrer Dissonanz verstanden. Es ist ja garnicht ohne weiteres zwischen Form und Inhalt Zusammenstimmung vorhanden, sondern Aufgabe der Kunst, sie herzustellen; schildert ein Nichtkünstler den Gegenstand, so werden die sinnlichen Qualitäten, die er zur Schilderung anwendet, als Formen nicht zum Gegenstand passen. Wir hätten nicht erklärt, warum bei einem Madonnenbild, wenn es uns die Gottesmutter zeigen soll, die Raumgliederung und die Farbengebung, ganz abgesehen von den Darstellungsbedingungen des Inhalts, eine andere sein muß, als wenn die menschliche Mutter geschildert wird. Was heißt es, daß Linien und Farben – bei Abstraktion von ihrer Gegenstandsbedeutung – doch sich nach dem Gegenstand richten können und sollen? Dafür gebrauchten wir vorher das Wort »Charakter«; wir sagten: Formcharakter, Gegenstandscharakter und Materialcharakter sollen einander angepaßt sein. Aber das ist nur ein Wort für ein unbekanntes X: diesen »Charakter« eben hat die Analyse zu bestimmen. – Wir suchen also den Treffpunkt der drei Faktoren im ästhetischen Objekt; die sinnliche Anschauung gibt ihn nicht, weil bei ihr überhaupt noch keine Differenzierung der drei Faktoren stattfindet: so scheint ihr Treffpunkt außerhalb des Sinnlichen zu liegen.

Nehmen wir jetzt die Frage auf, ob in der sinnlichen Anschauung schon die Elemente des ästhetischen Objekts enthalten sind, mit anderen Worten: ob wir die gesuchten Elemente des ästhetischen Objekts als sinnliche Qualitäten zu bestimmen haben, so liegt das Nein uns näher als ein Ja. Das Sinnliche scheint nämlich für die gesuchten Objektelemente nur das Initiierende

Digitized by Google

zu ſein. Inhalt und Form differenzieren ſich erſt nach der ſinnlichen Aufnahme; ſo lange ſie ungeſchieden ſind, können ſie weder zuſammenſtimmen noch auch nicht zuſammenſtimmen. Nach ihrer Differenzierung aber erſcheinen ſie ungleichartig; doch iſt für die bloße Möglichkeit ihres Einklangs Gleichartigkeit die notwendige Vorausſetzung; daraus folgt, meine ich, daß ihr Treffpunkt an einer Stelle liegt, die dem Subjekt weniger ſichtbar wird, als es ihm die ſinnlichen Erlebniſſe ſind, und die der Selbſtbeobachtung leichter entgeht.

Am eheſten noch bei der Form könnte man an eine Koinzidenz der unmittelbaren Sinnesdaten mit den Elementen des äſthetiſchen Objekts denken. Aber dagegen ſpricht ſchon, daß die ſinnlichen Qualitäten auch in die empiriſche Betrachtung der Realobjekte eingehen und hier doch nicht als »Form« ſtehen: ſinnliche Qualitäten ſind alſo nicht eo ipso auch Formen. Es ſpricht dagegen auch, daß nicht Jeder, der geſunde, offene Sinne hat, formempfindlich iſt. Und wir haben ſchon früher hingewieſen auf die Melodie. Sie iſt keine bloße Aufeinanderfolge von Tönen verſchiedener Höhe. Freilich müſſen wir wohl auf die Töne achten, ſonſt entgeht uns die Melodie; es iſt auch kein zeitliches Intervall zwiſchen dem Tonhören und einem Andern; und doch wird in der Melodie mehr oder etwas anderes erlebt als bloß das akuſtiſche Bild einer Tonreihe. Nicht jede Aneinanderfügung von Tönen ergibt eine Melodie. Die Tonfolge kann leer ſein. Was fehlt ihr dann? Es iſt, als ob einige ſprechen könnten, andere nicht. Einige Tonreihen ſind wie ſinnloſes Geſchwätz, andere verſtehen wir unmittelbar wie unſere Mutterſprache. Es iſt, als würde etwas aufgerufen in uns, wenn die

Digitized by Google

Melodie anhebt, und es ist etwas, das uns führt, einem Ziele zu, das wir vorausempfinden, auf Wegen, die wir nicht vorauswissen; und aus der Zielempfindung heraus verstehen wir jeden Schritt der Melodie. Wir achten auf die Töne und sind doch hingegeben an die Melodie. Es gibt Künstler so voll des Innern, daß bei ihnen das Akustische verschwindet. Was ist es in der Melodie, das hinter den Tönen liegt? Denn wir haben es nicht beschreiben können, nur in Gleichnissen davon gesprochen. Wir sagen: es redet mit uns wie ein Bekannter in unserer Muttersprache; aber es teilt uns nichts mit vom Sein oder Geschehen, nichts Gegenwärtiges oder Vergangenes; und es ist keiner uns gegenüber, der uns mitteilte, wir sind allein mit uns, mit unserm Erleben. Aber es ist kein freies Erleben, sondern ein Geführtwerden zu einem Ziele hin, und wiederum wollen wir auch selbst das Ziel, und jeder Schritt ist frei und doch geführt. Aber das sind Bilder und Gleichnisse. Die Melodie ist etwas zu Kompliziertes, als daß die Analyse mit ihr beginnen dürfte. Wir müssen uns einfachsten Fällen zuwenden, wollen wir das Außersinnliche suchen, das die sinnlichen Qualitäten zu »Formen« macht.

In einem Kapitel seiner Farbenlehre spricht Goethe von der »sinnlich-sittlichen« Wirkung der Farben. Er versteht darunter, daß der Eindruck des Farbigen sich in der sinnlichen Empfindung nicht erschöpft, daß vielmehr jede Farbe noch eine besondere Gemütsstimmung hervorruft. Diese sekundäre Impression ist am stärksten, wenn man das Auge ganz mit einer einzigen Farbe füllt, indem man z. B. durch gefärbte Gläser blickt. Goethe charakterisiert danach die Farben: Gelb ist heiter, belebend, sanft reizend, erwärmend; im Rot-

Digitized by Google

gelb ſteigert ſich die Stimmung des Warmen, im Gelbrot ſteigert ſich die Lebhaftigkeit zum Gewaltſamen; Blau gibt eine Empfindung der Kälte, des Leeren, des Traurigen, der Ferne, des Zurückweichens, uſw.

Was bedeuten, ſubjektiv, dieſe zweiten Impreſſionen? Sind es Gefühle? Man ſpricht ja in der neueren Pſychologie viel von einer Gefühlsbetonung der Sinnesqualitäten. Aber mit Luſt und Unluſt haben jene Impreſſionen nichts zu tun. Ihrer unerſchöpflichen Mannigfaltigkeit wird die Gefühlsalternative nicht gerecht. Denn jede ſekundäre Impreſſion iſt von der andern nicht nur dem Grade nach, ſondern qualitativ verſchieden. Goethe nennt ſie Gemütsſtimmungen. Auch das könnte irreführen. Denn zu Gemütsſtimmungen werden dieſe Begleitphänomene der Sinneseindrücke doch nur unter gewiſſen Bedingungen. Mit dieſem Ausdruck bezeichnen wir ja eine Geſamthaltung der Pſyche; eine ſolche herbeizuführen reichen die Farbenempfindungen nur in ſeltenen Fällen aus. Nur wenn man das Auge ganz mit einer Farbe füllt und ſich völlig hingibt dem Sehen, kann die ſekundäre Impreſſion zur Gemütsſtimmung werden. Sie iſt alſo etwas, das wohl nicht qualitativ verſchieden iſt von dem Stimmungserlebnis, aber es fehlt ihr die Fülle. Die Stimmung iſt weſentlich ein Ganzes: jene verhält ſich dazu wie ein Element. Die ſekundären Impreſſionen ſind gewiſſermaßen Stimmungsdifferenziale, aus denen ſich die Stimmung aufbaut. Ich möchte für ſie den Ausdruck »Stimmungsimpreſſion« gebrauchen; nach der vorangehenden Erklärung kann er nicht mißverſtändlich ſein; er deutet an, daß es ſich um eine Einwirkung der Sinnesqualitäten auf das Subjekt handelt und daß dieſe Impreſſion qualitativ den Stimmungen naheſteht.

Digitized by Google

Die Art und Weiſe, wie Goethe die einzelnen Stimmungsimpreſſionen charakteriſiert, wollen wir beachten: ſie führt uns zu einer wichtigen Beſonderheit. Er weiſt nicht nur direkt auf bekannte Stimmungen hin: Gelb iſt heiter, Blau traurig – ſondern er beſchreibt das Gelb auch als »warm« und das Blau als »kalt«: er vergleicht alſo die Farben den Empfindungen des Temperatursinnes. Beſteht nun wohl zwiſchen den Sinneseindrücken ſelbſt, zwiſchen den Geſichtsempfindungen und den Temperaturempfindungen eine Ähnlichkeit und iſt ſolche gemeint? Doch wohl nicht. Es muß eine indirekte Verwandtſchaft gemeint ſein: durch Ähnlichkeit der ſekundären Impreſſionen. Blau iſt nicht kalt, auch nicht dem Kalten ähnlich; Blau und Kalt ſind an ſich ja garnicht vergleichbar; aber vergleichbar ſind ihre Stimmungsimpreſſionen: Blau gibt eine ſolche, die der des Kalten verwandt iſt. Blau und Kalt ſind ſtimmungsverwandt. Und ebenſo Warm und Gelb, uſw.

Das führt uns daraufhin, daß ſo gut wie die Farben auch die andern Sinnesempfindungen ſekundäre Impreſſionen auslöſen, und daß ſich dabei ſeltſame Verwandtſchaften zeigen: Empfindungen, die als ſinnliche Qualitäten ganz verſchieden oder unvergleichbar ſind, werden in ihren Stimmungselementen vergleichbar und zeigen Gleichſtimmung oder Gegenſatz oder ſonſt ein Verhältnis. Man wird daher zur Charakteriſierung der ſekundären Impreſſionen ſehr oft auf heterogene Qualitätenkreiſe hinweiſen müſſen, in denen ſie Verwandtſchaft haben: Farben gibt es, deren Wirkung man empfindet, wie einen Trompetenton, andere ſind wie hart oder weich, oder wie das Herbe oder wie das Süße.

Während die Sinnesempfindungen dem Subjekt als ein Fremdes und ihm Gegebenes erſcheinen, das ihm

Digitized by Google

»von außen« kommt, treten die Stimmungselemente eher als ein Eigenes auf. Sie ſtehen der Aktivitätsſphäre näher; und wohl darum nannte Goethe ſie ſinnlich-ſittliche Wirkungen. Ihre engere Beziehung zur Aktivität zeigt ſich am deutlichſten in einer Eigentümlichkeit, die wir wieder an den Farben gut beobachten können: Blau fordert Gelbrot zur Ergänzung, Purpur fordert Grün, uſw. Das iſt kein Verhalten der eigentlichen Sinnesqualitäten ſelber, dieſe haben keine poſtulierenden Kräfte. Es kann nur bedeuten, daß in der Stimmungsimpreſſion einer Farbe etwas wie eine Energie und wie ein Streben geſetzt iſt, und daß dieſes Streben durch die Impreſſion einer beſtimmten andern Farbe ſeine Erfüllung findet.

Es hat ſich uns gezeigt, daß einfache Sinnesempfindungen ſekundäre Impreſſionen veranlaſſen, die zwar qualitative Beſtimmtheit und Konkretheit haben, aber nicht eigentlich anſchaulich ſind. Freilich haben ſie auch nichts vom Verſtandesmäßigen an ſich, auch ſind es keine Gefühle, auch nicht eigentlich Gemütsſtimmungen, aber dieſen letztern qualitativ naheſtehend. Und zwiſchen den Stimmungsimpreſſionen verſchiedener Sinnesdaten finden wir Verwandtſchaften der Gleichſtimmung, wobei die Grenzen der einzelnen Sinneskreiſe oft überſchritten werden. Und wir finden Stimmungsimpreſſionen dynamiſchen Charakters ſich zu einander verhaltend wie Sehnſucht und Erfüllung. Dem Qualitätenreichtum der Sinnesempfindungen ſteht die Mannigfaltigkeit der Stimmungsimpreſſionen nicht nach, übertrifft ihn wohl noch. Denn wir bemerken weiter, daß nicht nur einfache Sinnesdaten, ſondern daß auch ihre Kombinationen neue, eigenartige Impreſſionen

Digitized by Google

auslöſen können, z. B. gibt jede Farbenzuſammenſtellung wieder eine beſondere Impreſſion, verſchieden von den Eindrücken der einzelnen Farben.
Man denke an die unbeſchreiblich vielen Möglichkeiten der Linienimpreſſion. Ihren dynamiſchen Charakter an einfachſten Beiſpielen zu zeigen, erinnern wir daran, wie der aufſteigende Linienzug einen abſteigenden, wie der ausgreifende Bogen einen rückkehrenden Bogen fordert; und wie das ſich kombinieren, ein Gegenſatz ſich dem andern verſchlingen kann, wenn z. B. ein Schenkelpaar, deren einer aufſteigt und der andere forteilt, zuſammentrifft mit einem Paar, die abſteigen und zurückkehren. So ſpricht ſchon die Einzellinie, wenn ſie in ſich eine Tendenz, ein Zielgeſetz trägt und ſich dieſem Geſetz gemäß vorſchreitend und rückkehrend, aufſteigend und abſteigend entfaltet. Bisweilen iſt dieſe Tendenz ſo einfach, daß ſie der mathematiſchen Formulierung zugänglich wäre, andere ſind der Formel unfaßbar und können auch nicht beſchrieben werden, und nur im unmittelbaren Erleben gibt ſich ihre Strebung kund: daß ihnen ein Zielgedanke immanent iſt, an welchem ſich ihre Bewegungen meſſen, als Hinſtreben oder Abirrung und Retardierung, und als endliche Erfüllung. Dann kann es auch geſchehen, daß eine Linie an ein Gegenſtändliches gebunden wird, ſie fügt ſich ſcheinbar willig dem fremden Geſetz als Kontur oder Innenzeichnung, aber dabei vergißt ſie nicht ihre Eigenabſicht, und wo nur möglich geht ſie ihren Weg; und es findet ſich wohl auch, daß ſie den Gegenſtand ein wenig zwingt, ihn ſtreckt oder rundet, ihn hebt und verſchiebt; und in ſolchem dann beſonders zeigt ſie die ganze Kraft ihres eigenen Strebens. Dazu kommt, daß jede Linie, auch wenn ſie ſchon in

Digitized by Google

ſich die Differenzierung ſpannender und löſender Kräfte trägt, doch wieder noch als Ganzheit und Geſtalt ihre beſondere Stimmungsimpreſſion gibt; iſt z. B. der Zug des Rechtecks eine Verſchränkung zweier Kräftepaare, ſo hat wiederum das Ganze dieſer Geſtalt die Fähigkeit eines beſondern Eindrucks, der den Elementen gegenüber ein neuer iſt. Darum ergeben verſchiedene Kombinationen der gleichen Elementargeſtalten durchaus verſchiedene Impreſſionen, oft ſo ſehr verſchieden von einander, daß uns der Aufbau aus den gleichen Stücken erſt nachträglich zum Bewußtſein kommt. Das erfährt man aufs deutlichſte, wenn man eins der Muſterbücher durchblättert, wie uns die Buchdrucker ſie vorlegen: da werden aus einigen wenigen Zieraten durch verſchiedene Aneinanderreihung immer neue Geſtaltungen gewonnen, und oft bringt eine kleine Variation eine völlig neue Impreſſion.

Es kommt hinzu, daß jede Linie verſchieden ſpricht, je nachdem ſie in breiter Strichführung oder fein gezogen iſt, je nachdem ſie in An- und Abſchwellungen oder gleichmäßig verläuft. Dann müſſen wir auch beachten, daß die gerundeten Linienformen einen andern Charakter haben als die eckigen, die gezogenen anders wirken als die zuſammengedrängten; und es iſt die Mannigfaltigkeit eine ſo große, daß wir ſie zu beſchreiben alle Regiſter der Stimmungsmöglichkeiten und alle Vergleiche mit den Erlebniſſen anderer Sinne anwenden müßten.

Aber dazu kommt noch das Nebeneinander der Linien: es kann ein Streben ſein nach gleichem Ziel, ein bloßes Mitgehen, ein ſpielendes Ablocken vom Weg, ein Hemmen. Oder es entſpringt aus dem Gerieſel oder der Kreuzung ihres Beieinanderſeins eine Impreſſion

Digitized by Google

neuen und eigenen Charakters. Dieſes letztere Moment iſt ja beſonders wichtig, und es kehrt analog bei allen andern ſinnlichen Formen wieder: daß eine Kombination von Sinnesdaten eine Impreſſion neuer Qualität erzeugen kann, die verſchieden iſt von den Impreſſionen der Elemente und etwas anderes als ihre bloße Summation. Darum ſind die Möglichkeiten der Kunſt ohne Grenzen: ſie kann durch immer neue Kombinationen zu Erlebniſſen führen, die Keiner im Voraus ahnt. Darum entziehen ſich ihre Mittel aller Berechnung, und ſie erzeugt aus ſich ſelbſt immer neue Mittel: und auf dieſem Gebiet iſt es, wo die erfindende Betätigung der künſtleriſchen Phantaſie ihre eigentliche Stelle hat. –

Wir finden die Mannigfaltigkeit der Rhythmen: die Füße und Takte als kleinſte Gebilde, die oft deutlich als teleologiſche Einheiten ſichtbar werden, wo im Betonten der Wunſch aufkommt und die Folgeſenkungen Erfüllung bringen; jede Art des Versfußes von charakteriſtiſcher Impreſſion und anders als die andern; ſich dann zuſammenfügend zu größeren Einheiten, zu Verſen und Versverbänden, wobei wieder das dynamiſche Spiel der Strebung und Erfüllung ſich zeigt. Das Diſtichon z. B. offenbart beſonders deutlich die zwingende Kraft ſeines Strebens, des Aufſtiegs und Abſtiegs; namentlich wenn die Bewegung ſchon durch gleichartige Gebilde hindurchgegangen iſt, verlangt der Hexameter ungeſtüm nach der Erfüllung des Pentameters; man denkt an Mörikes »häusliche Szene«, die launig und draſtiſch das Peinvolle zeigt, wenn im Gefüge der Diſtichen einmal ein Hexameter allein ſteht. Hat man aber das Verhältnis des Hexameters zum Pentameter klar erkannt, ſo merkt man wohl, wie jeder der beiden ſich wieder teleologiſch gliedert, wie z. B. die beiden Pentameter-

Digitized by Google

hälften einander Anſage und Erfüllung ſind, und jedes der beiden Stücke wieder aus Takten beſteht, die in ſich Spannung und Löſung tragen: aber hier wollen wir nun darauf achten, wie der abſchließende Takt des Pentameters unerfüllt ſteht. Denn das wiederholt ſich analog auch in Formgebilden anderer Art und anderer Qualitätenkreiſe, daß oft die Erfüllung des Ganzen erreicht wird durch ein in ſich unerfüllt bleibendes Glied, ſodaß in die Löſung des Ganzen eine Partialſpannung eingeſchloſſen iſt, wodurch das Finale eine gewiſſe Herbigkeit bekommt.

Dann der Reim: im erſten Reimwort die Forderung, im zweiten die Erfüllung, jeder Reim dabei in der Sonderart ſeines Klanges, andere Reime dazwiſchentretend, hemmend und doch wieder verſtärkend durch die Gleichartigkeit des Strebens. Novalis' »Lobt doch unſre ſtillen Feſte«: wie das Dazwiſchentreten immer neuer, unerwarteter Reimworte die Erfüllung des Angeſagten weiter hinausſchiebt und die endliche Erfüllung dann wieder und wieder gekoſtet wird. Dann Reim und Rhythmus ſich zuſammenbindend. Und dabei zeigt ſich wieder dieſe Art der Syntheſe: kleine Erfüllungspaare ordnen ſich einem übergreifenden Ziel unter, bringen ſelbſt Spannung und Forderung, die ein anderes Paar zur Entſpannung verlangt. Sodaß in partiellen Erfüllungen das Streben auf ein letztes Ziel weitergeht, die Einzelerfüllungen dem Ganzen gegenüber ſelbſt Forderung ſind, oder Widerſtand und Hemmung, wenn das Element in ſeiner Sonderart beharrt, oder Fortſchreiten, wo es ſich der Geſamtbewegung einfügt, oder endlich auch Erfüllung des Ganzen.

Im Reich des Hörbaren hat der einzelne Ton, wie im Sichtbaren die Farbennuance, ſeine beſondere Stim-

Digitized by Google

mungsimpreſſion, und eine Vielheit gleichzeitig erklingender Töne ergibt wieder eine neue Impreſſion, die mehr iſt als eine Summation der Einzelnoten. Es treten auch dynamiſche Verhältniſſe von Tönen zueinander auf, indem ſie wie komplementäre Farben einander fordern und Erfüllung geben, z. B. zwei Töne, die auf der Tonleiter eine Oktave auseinander ſtehen: der obere Oktaventon gibt den Anreiz, und folgt dann der untere, ſo wird dieſer zum löſenden Finale. Treten Töne dazwiſchen auf, ſo können ſie als Hemmungen oder Annäherungen teilnehmen an der Strebung. Wichtig aber neben der Impreſſion der Einzeltöne iſt das Tonintervall: der Schritt von einem Ton zum zeitlich folgenden. Während man die Einzeltöne den Farbenqualitäten vergleichen möchte, erinnern die Tonintervalle an Linien. Folgen alſo zwei Töne aufeinander, ſo iſt damit mehr gegeben, als wenn man zwei Farben neben oder nach einander zu ſehen bekommt. Dieſes Plus, das Tonintervall, ſchon nicht eigentlich eine Sinnesempfindung zu nennen, aber doch ſeine ſinnliche Halbqualität, gibt für ſich ein charakteriſtiſches Stimmungselement; und es haben die Intervalle unabhängig von der Tonhöhe ihre Stimmungsverwandtſchaften und dynamiſchen Beziehungen: ſo laſſen ſie ſich zuſammenfügen, wie man auf- und abſteigende, forteilende und rückkehrende, hemmende, zögernde, fortreißende Linien in einem Zuge vereinigt. Nun aber kombinieren ſich notwendig miteinander die beiden Arten der Impreſſion, die der Töne und die der Intervalle, denn es ſind ja die Intervalle niemals ohne die Tonqualitäten gegeben, und ſchon der ganze Weg von einem erregenden zum erfüllenden Ton gibt, wenn keine Zwiſchenglieder ſind, eine charakteriſtiſche Stimmung, z. B. den

Digitized by Google

Oktavenfall, und dazwiſchen jeder Schritt der hemmenden oder annähernden Töne iſt wieder Intervallimpreſſion und tritt zu andern in Beziehung. Bleibt in dieſer Vereinigung die Tendenz der Tonqualitäten herrſchend, ſo daß ein beſtimmter Ton als Abſchluß und Erfüllung des Ganzen gefordert und empfunden wird und er zugleich die Baſis iſt und das Maß für die Bewegung der Tonſchritte, der Tonpunkt, von dem ſie forteilen und zu welchem ſie zurückkehren müſſen; und verſchmelzen damit die Impreſſionen der Rhythmen, ſo entſteht das Gebilde eines geſchloſſenen muſikaliſchen Motivs, einer Melodie. Die, als Ganzes Spannung und Löſung, iſt unverkennbar eine kontinuierliche Folge von kleineren Spannungen und Löſungen, und es wird beſonders leicht fühlbar, wie das Wogen der Rhythmen mit dem Auf und Ab der Tonſchritte ſich kompliziert, indem ihre Gipfelungen oft zuſammentreffen; aber jede aus Spannung und Löſung geknüpfte Elementareinheit hat dabei wie eine Linie ihre beſondere Geſtalt und ergibt eine beſondere Impreſſionsqualität, die wieder zu Qualitäten gleicher Potenz in Beziehung tritt. Und es können ſich Einheitsgebilde ſolcher Art, auch verkürzt, in teleologiſchem Aufbau zu immer weiteren Zielverbänden zuſammenſchließen.

Das ſind nur ein paar Beiſpiele dafür, wie auf allen Gebieten des Sinnlichen charakteriſtiſche Stimmungsimpreſſionen auftreten, und wie unter ihnen Verwandtſchaften im Sinne der Gleichſtimmung und Gegenſätze beſtehen, dazu noch eine Zuſammengehörigkeit anderer Art, ſo nämlich, daß die Strebung, die einer Stimmungsimpreſſion innewohnt, in einer andern Impreſſion ihre Erfüllung ſucht und findet, und daß daher die Im-

Digitized by Google

preſſionen durch dieſe letztere Art der Verwandtſchaft ſich zu einer teleologiſchen Einheit zuſammenfinden können.

Iſt nun aber dieſes dynamiſche Verhältnis zweier Einheitsglieder an ſich ein vertauſchbares, und beſtimmt nicht ſchon die zeitliche Folge, welches der beiden die Funktion der Erregung und welches die der Erfüllung zu tragen hat, ſondern bieten ſich beide gleichzeitig der Betrachtung – wie es ja beim Sichtbaren der Fall iſt – ſo muß durch Akzent eine Differenzierung herbeigeführt werden. Stellt man Purpur und Grün in gleicher Mächtigkeit zuſammen, ſo will ſich ihr Verhältnis nicht entfalten. Die Starre der Symmetrie feſſelt ſie. Dasſelbe gilt bei Linien und bei Flächen und bei Körperformen: Symmetrie wirkt erſtarrend. Bei Symmetrie iſt keine Sonderung in Strebung und Erfüllung möglich. Lehnen ſich Linien ſymmetriſch an einander, ſo iſt nicht die eine Aufſtieg und die andere Abſtieg; vielmehr ſind ihre Kräfte zuſammengebunden und gehen einen und denſelben Weg, ſodaß ſie einander nicht Spannung und Löſung werden, nur etwa zuſammen zu einem dritten Element in ein ſolches Verhältnis treten können. Daher die Symmetrie ein Mittel iſt, entweder überhaupt die Entfaltung von Kräften zu hemmen, wo dieſe ſtören würde, und ſo dient ſie meiſtens im Kunſtgewerbe, oder ſie iſt ein Mittel, die Kraft in einer Richtung feſtzuhalten und zu verdoppeln, wenn der Widerſtand eines dritten Elementes überwunden werden ſoll: ſo dient ſie der Baukunſt. Die Symmetrie gehört alſo nicht zu den Urphänomenen des Äſthetiſchen; ein ſolches iſt vielmehr das unſymmetriſche Verhältnis von Spannung und Löſung, und die Symmetrie bedeutet zunächſt immer eine Feſſelung der anti-

Digitized by Google

thetiſchen Kräfte. Sie iſt nur ein Mittel zu beſonderen Zwecken, z. B. um die ſtoffliche Schwere zu überwinden iſt es notwendig, die Strebung nach oben feſtzuhalten und ihre Kraft zu vervielfältigen: fände die Spannung des Aufſtiegs an einer abſteigenden Linie ihren Ausgleich, ſo bliebe nichts, die Schwerkraft zu beſiegen. Das bilateral Symmetriſche ſcheint emporzuſtreben: es iſt als ob der Apollo von Tenea fliegen wollte; und Geſtalten ſchwebend zu halten, etwa bei der Darſtellung einer Himmelauffahrt, iſt, wenigſtens für das Hauptfeld des Blickes, eine ſtarre Symmetrie von nöten. Die ſymmetriſchen Flächen eines Daches ſteigen nicht die eine hinauf, die andre hinab, ſondern beide ſich ſtützend aufwärts; die ſymmetriſche Kontur des Fuji bedeutet ein Emporſtreben; dagegen haben unſymmetriſche Berglinien und eine ungleiche Dreiecksſchenkelung und die Kontur der Welle ein Auf und Ab der Bewegung, und die eine Kraft löſt ſich in der andern.

Damit ſich alſo das dynamiſche Verhältnis zweier koexiſtenten Impreſſionen entwickeln kann, bedarf es der Akzentuierung: dabei wird das ſchwächere und unbetonte Element zur Anſage, das betonte aber zur Löſung; denn dieſes letztere wird zum Ruhepunkt des Blickes und darum zum Finale. Der Akzent macht hier aus der Koexiſtenz eine Folge, nicht zwar in zeitlichem Betracht, aber in teleologiſcher Rückſicht. Die tonloſe Farbe gibt den Anreiz, und die durch Ausdehnung, Beleuchtung, durch Eigenkraft oder durch ſonſtwie motiviertes Intereſſe hervorgehobene Farbe wird zum Träger der Erfüllung: jene ſtellt die Frage, dieſe gibt Antwort. Nun können ſich in einem Bilde ſolche Elementareinheiten in mannigfaltiger Weiſe kombinieren. Der

Digitized by Google

einfachſte Fall wäre, daß die Akzente zuſammentreffen, ſich durchdringend oder einander nahegelagert, und ein Zentrum der Aufmerkſamkeit geben. Dann wird das ſo Betonte für den Blick, nachdem er ſich allgemein orientiert hat, zum Ruhepunkt der Betrachtung, von wo er ausſchweift, Anreiz und Fragen zu ſuchen, und wohin er immer wieder zurückkehrt und Löſung und Finale und auf jede Frage eine Antwort findet.

Warum für das Kunſtgewerbe und für die Architektur die Symmetrie ſo wichtig, warum dagegen die Malerei von ihr ſo ſparſamen Gebrauch macht und nur für ganz beſondere Zwecke, wird jetzt klar ſein. Einige ſprechen von »verſchobener Symmetrie« in Bildern; doch iſt der Ausdruck irreführend, als ſei das eine Abart der Symmetrie oder eine gemilderte Form derſelben, während in Wahrheit das Gegenteil und eine Verneinung der Symmetrie ſtattfindet. Denn dieſe »Verſchiebung« bewirkt das Gegenteil deſſen, was bei Symmetrie ſein würde. Die Symmetrie bindet die teleologiſche Dynamik, jene »Verſchiebung« aber entfeſſelt die Kräfte durch deutliche Akzentuierung, ſodaß die eine zum erregenden Moment und die andere zur Löſung wird.

Die Muſik gibt uns am leichteſten Aufſchluß darüber, in welcher Weiſe ſich die Impreſſionen zuſammenordnen. Iſt etwa, wenn ich im Anhören eines Werkes bin, es einerlei, ob ich es vom Anfang an gehört habe oder erſt von der Mitte aus? Gewiß iſt doch ein Unterſchied. Aber warum? Sind denn nicht, wenn das Klanggebilde bis zu ſeiner Mitte vorgeſchritten iſt, alle voraufgegangenen Töne und Harmonien ſchon verrauſcht? Neue Töne füllen jetzt mein Ohr, die früheren ſind vergangen, ſie haben als ſinnliche Phänomene keine

Digitized by Google

Exiſtenz mehr. Oder iſt etwas von ihnen in meinem Bewußtſein geblieben? Freilich, das muß wohl ſein, denn ſonſt wäre es eben einerlei, ob ich von Anfang an gefolgt bin. Was iſt aber von den früheren Klängen mir im Bewußtſein geblieben? Die Töne ſelbſt? Liegen ſie als Erinnerungsbilder feſtgehalten nebeneinander ausgebreitet in meinem Bewußtſein? Das iſt unmöglich. Solches könnte kein Gedächtnis leiſten; kein Bewußtſein iſt imſtande, eine größere Ausbreitung von Tönen feſtzuhalten und in einem Blickfeld darzubieten. Blieben aber von den gehörten Tönen immer nur einige haften, ſo gäbe das ein falſches Bild, ſie würden nebeneinander ein Anderes ausmachen als das Gehörte. Es iſt aber auch nicht zu denken an eine Verſchmelzung der ſinnlichen Tonqualitäten: denn das Phänomen der akuſtiſchen Tonmiſchung ergibt ein ganz anderes Reſultat als die Tonfolge: ſo würde das Muſikgedächtnis, wenn es auf Tonverſchmelzung baſierte, das Bild der gehörten Melodie verfälſchen. Laſſen wir alle Töne einer Melodie auf einmal zuſammen erklingen, ſo iſt es etwas ganz anderes als die Folge. Das Auseinander der Töne gehört zur Melodie: ſo aber kann ein Tonwerk nicht im Bewußtſein aufbewahrt ſein. Und doch ſagen wir, es ſei etwas davon geblieben, da es ja nicht einerlei iſt, ob wir von Anfang an das Muſikwerk verfolgen. Wenn nun aber die Töne ſelbſt verrauſcht ſind, und auch ihre ſinnlichen Erinnerungsbilder nicht mehr im Gedächtnis liegen können, ſo bleibt nur die Möglichkeit, daß es ſich handelt um die Stimmungsimpreſſionen. Freilich auch hier gilt wieder: ſie als auseinanderliegend feſtzuhalten und in voller Extenſion dem Blick zu geben, würde kein Bewußtſeinsumfang reichen. Sollen ſie aufgehoben ſein und wirken, ſo iſt das nur möglich,

Digitized by Google

wenn die Vereinigungsform der Stimmungsimpreſſionen nicht die Extenſion, die Ausbreitung des Nebeneinander im Bewußtſein, ſondern eine Intenſion, eine Verſchmelzung iſt. Und aus der Tatſache, daß der ſchon gehörte Teil eines Muſikwerkes im Gedächtnis ſtehen und wirkſam bleibt für das Neueintretende, und da es ſich nur um die Stimmungsimpreſſionen handeln kann, nicht aber um die ſinnlichen Tonqualitäten ſelbſt oder ihre Nachbilder im Gedächtnis – aus dieſem folgt, daß die Stimmungsimpreſſionen einer Tonfolge mit einander verſchmelzen und dieſer Art im Bewußtſein ſtehen bleiben. Und iſt es nicht ſo: jeder neue Ton, den wir hören, und jedes Tonintervall, das ſich der Linie der Melodie anſetzt, tritt zum Vorhandenen hinzu nicht wie ein extenſiv Nebengefügtes, ſondern ſchmilzt hinein in Etwas, das dauerte, und wandelt dieſes Etwas ein wenig um und macht es ein weniges reicher. In Wahrheit iſt die Melodie nicht eine ausgedehnte Linie – ſo erſcheint ſie nur durch die empiriſche Betrachtung der Zeitfolge, wenn man nämlich das äußere Kunſtwerk meint –, ſondern ſie iſt dem, der ſie aufnimmt, ein Erlebnis, das ſich fortwährend wandelt und wächſt, in welchem aber ſolcher Art die aufgenommenen Elemente ſtehenbleiben ſich durchdringend, in welchem das Frühere noch aufgehoben iſt, ſodaß es die Erwartung des Kommenden mitbeſtimmt. In dieſer Verſchmelzung der Folgemomente wird aus der Folge ein Koexiſtentes, und wenn am Schluß, den Jeder nahen fühlt, die Löſung hinzutritt, ſo iſt noch gegenwärtig vom Anfang her die Spannung der Anlage und vom Wege dazwiſchen das Mühen der Kräfte.

So verſchwindet in gewiſſer Hinſicht für die Stimmungsimpreſſionen der Unterſchied zwiſchen den ſinnlichen

Digitized by Google

Formen der Koexiſtenz und der Sukzeſſion: hier bleibt von der Folge nur das teleologiſche Moment, dort aber ſetzt ſich durch die ſondernde Kraft des Akzentes das Koexiſtente zunächſt um in eine teleologiſche Folge, um als ſolche ſukzeſſiv zu verſchmelzen.

Ein nicht-Sichtbares hinter dem Sichtbaren, ein nicht-Hörbares hinter dem Hörbaren, ſo liegt hinter der ſinnlichen Erſcheinung der Formen ihr Stimmungsgehalt. Wohl iſt dieſer abhängig von jener, die ja zur Auslöſung unentbehrlich iſt, und doch nicht in allen Verhältniſſen ihr proportional, er hat ſeine eigenen Freundſchaften und Fremdſchaften und knüpft Beziehungen, denen im Sinnlichen nichts entſpricht. Wir ſagten ſchon, daß Formen in ihrer ſinnlichen Qualität weit auseinandergehen und dabei in ihrer Stimmungsimpreſſion verwandt ſein können; es gibt z. B. ein beſtimmtes Rot, das dem ſchmetternden Tonklang einer Trompete naheſteht. Und auch umgekehrt können die Formen in ihrem Äußern einander ähnlich und dabei in ihrem Stimmungsgehalt völlig verſchieden ſein; Goethe weiſt darauf hin, wie leicht das Gelb ſeinen Stimmungscharakter von Grund aus wandelt. Daher geſchieht es oft bei äußerlicher Nachahmung der Formen eines Kunſtwerks, daß der Formengehalt verloren geht, denn den Imitatoren fehlt die Formempfindlichkeit und ſie haben für die unterſcheidende Nuance kein Organ. Darum iſt es auch, von dem Sinnlichen der Form auszugehen, ein unſicherer Weg zur Kunſt, und beſſer noch als dieſer wäre der Ausgang vom Gegenſtändlichen. Und wenn wir auch die Bedeutung der Formen für das Kunſtwerk ſtark betonen, meinen wir nicht, es komme darauf an, daß die Form ſich äußer-

Digitized by Google

lich ſtark bemerkbar mache: denn die Formen können in ihrer ſinnlichen Erſcheinung laut und aufdringlich ſein und dabei arm an Gehalt. Es kommt vielmehr auf eine ſolche Ordnung der Formen an, daß ihre Impreſſionen ſich teleologiſch zuſammenknüpfen: daß ſie ihre Sympathien und Antipathien auswirken, ihre Verwandtſchaften finden, an Widerſtänden ihre Kraft erproben und ſich erfüllen in Gegenſätzen. Ein äußerlich großer Formenaufwand wie bei Fidus oder van de Velde iſt oft nur Künſtelei und bringt nichts zu Wege. Dagegen bei Künſtlern wie Holbein und Leibl die Form nicht vortritt und doch mit ihrem Stimmungsgehalt das Werk durchgeiſtigt.

Das wäre, für unſere Zwecke ausreichend, die Analyſe des Formcharakters. Läßt ſich nun auch beim Gegenſtändlichen unterſcheiden zwiſchen ſinnlicher Erſcheinung und ſekundärer Impreſſion? Und geht vielleicht nur dieſe letztere, das Unbildliche des Gegenſtandes, in das äſthetiſche Objekt ein? Dann würde verſtändlich, worüber wir uns vorher gewundert haben: wie es ſollte möglich ſein, daß Form und Inhalt ſich vereinigen und wie von einem Zuſammenpaſſen oder nicht-Paſſen die Rede ſein könnte, da wir doch, um ſinnliche Qualitäten als Formen zu erfaſſen, gerade von ihrer Gegenſtandsbedeutung abſtrahieren.

Zur Abwehr von Mißdeutungen ſei aber gleich geſagt: wenn wir hier von Stimmungsimpreſſionen und von möglichem Stimmungsgehalt des Gegenſtandes reden, ſo meinen wir nicht die falſche und verlogene Romantik, woran naive Gemüter ſich delektieren, die billigen Gebrauchsmittel der Sentimentalität, und wir beſchränken uns auch nicht auf das, was im beſſern Sinne wohl

Digitized by Google

als »Stimmungskunſt« ſich gibt. Wir erinnern daran, warum wir für die ſekundären Farbenimpreſſionen den Goethe'ſchen Ausdruck »Gemütsſtimmung« nicht gern akzeptierten: es ſind eigentlich keine Stimmungen – ſondern weniger als eine Stimmung, etwa nur Stimmungselemente, Differenziale, etwas das durch Zuwachs und Auswachs erſt zur Stimmung werden kann. Um ähnliches allein kann es ſich auch beim Gegenſtändlichen handeln, denn manche Inhalte geben keine ausgewachſene Stimmung und können doch wertvoll ſein im Kunſtwerk. Unſere Unterſuchung hat nicht das Ziel, der Stimmungskunſt das Wort zu reden, ſo wenig wie ſie gegen eine ſolche ſprechen wird.

Wir wollen zunächſt nachweiſen, daß ſich den Realobjekten ſekundäre Impreſſionen anfügen, und lenken zu dem Zweck die Aufmerkſamkeit auf die Frage, in welcher Weiſe ſolche Objekte vorgeſtellt werden. Man antwortet: durch ſinnliche Wahrnehmung. Und wenn die Objekte abweſend ſind, alſo nicht wahrnehmbar oder wenn ſie vergangen ſind? Dann durch jene Nachbilder von Wahrnehmungen, die als Erinnerungen der Sinneseindrücke im Gedächtnis haften bleiben. Und haben wir den Gegenſtand auch noch garnicht geſehen, ſo machen wir uns doch ein Bild von ihm durch Kombination ſolcher ſinnlichen Erinnerungsdaten. Kurzum, es iſt die Meinung, daß konkrete Objekte in irgend einer Weiſe bildlich vorgeſtellt werden. Und dieſe Meinung hat ein gewiſſes Recht; wir finden ſicher in uns derartige Erlebniſſe. Nur, wenn wir genauer darauf achten, bemerken wir leicht, daß die Objektvorſtellung meiſtens anders iſt. Was geht in uns vor beim ſchnellen Leſen oder Hören einer Erzählung? Da iſt von vielen Gegenſtänden die Rede, immer neue tauchen auf in

Digitized by Google

immer neuen Beziehungen zu einander, und wir verſtehen jedes Wort, alſo ſtellen wir uns die Objekte vor. Aber ſind Objektbilder dabei vorhanden? Vielleicht; aber doch wohl ſo unbeſtimmt, daß ſie nicht ausreichen würden zur präziſen Unterſcheidung der Objekte; und dabei ſind wir doch ſicher, keinen Gegenſtand, der genannt wird, mit dem andern zu verwechſeln. Und für die Mehrzahl fehlen ſogar jene Erinnerungsfragmente. Zweifellos haben wir auch dann Objektvorſtellungen, denn wir verſtehen ja, was die Worte meinen, aber Bildliches iſt nicht vorhanden. Auch könnten die Objektbilder nicht etwa durch Begriffe vertreten ſein, denn einen Begriff wirklich zu denken, erfordert noch viel mehr Zeit als das Aufleben des ſinnlichen Bildes. Ob vielleicht aber das Wort – das gehörte, geleſene oder innerlich nachgeſprochene – ob alſo das ſinnliche Wortbild etwa Vertretung des Objektbildes iſt? Aber ſicher iſt ein Wort nicht ohne weiteres auch ſchon Objektvorſtellung, denn nicht alle Worte werden verſtanden, z. B. nicht die Worte einer uns unbekannten Sprache. Ein Wort verſtehen bedeutet gerade, daß zum Wortbild noch etwas hinzutritt: die Vorſtellung deſſen, was das Wort meint. Um ein Wort zu verſtehen, muß neben dem Wortbild auch noch die Objektvorſtellung im Bewußtſein vorhanden ſein: das Wort allein reicht alſo nicht aus. Ein Wort ohne begleitende Objektvorſtellung wäre wie ein Klangbild aus einer völlig unbekannten Sprache. – Nun hat man ſich geſagt: den bekannten Worten haftet eine Objektvorſtellung an, den unbekannten keine; wüßten wir, was die einen von den andern pſychologiſch unterſcheidet, ſo hätten wir damit vielleicht die unbildliche Objektvorſtellung erfaßt. Wir empfinden aber als Differenz eine gewiſſe Nuance, die

Digitized by Google

man wohl als die »Bekanntheitsqualität« bezeichnen möchte: ist diese nun identisch mit dem Wortverständnis? Man hat es behauptet. Aber es ist ja unmöglich: diese Bekanntheitsempfindung ist ja immer dieselbe, also müßten alle bekannten Worte den gleichen Sinn haben. Auch können uns Wörter einer früher geübten Sprache bekannt erscheinen, wenn schon ihr Verständnis nicht mehr vorhanden ist, und wir also nicht wissen, was sie meinen.

Der sicherste Beweis dagegen, daß die Objektvorstellung, wenn das Bild fehlt, durch das bloße Wort vertreten sei, liegt darin, daß beim Objektvorstellen auch noch das Wort fehlen kann. Das schnellste Denken – wenn Einer nicht gerade Literat ist, und auch dann noch gelegentlich – geschieht sowohl ohne Objektbild als auch ohne Wortbild. Auch für eine sinnliche Wortvorstellung fehlt dann die Zeit, erst hinterher sucht der Gedanke mühsam ein passendes Wortgewand. Es gibt also Objektvorstellungen ganz unbildlicher Natur, die doch bestimmt sind und ausreichend, ein Objekt von andern zu unterscheiden; und diese unbildlichen Objektvorstellungen sind beweglicher als die bildlichen, schneller noch als das Objektwort; sie gestatten den schnellsten Wechsel. Dem entsprechend sind sie schwer zu beobachten, und wollte man sie fassen und analysieren, so sind sie nicht mehr da, und es scheint, als wäre wirklich nichts im Bewußtsein vorhanden, als geschähe unser Denken eigentlich ohne Denken, als könnten wir an Objekte denken, ohne dabei von ihnen irgend welche Vorstellung im Bewußtsein präsent zu haben.

Es gibt aber doch Fälle, wo die bildlosen Objektvorstellungen dauern und sich auswachsen. Zum Beispiel: wollen wir uns auf ein früheres Erlebnis besinnen, so

Digitized by Google

brauchen wir etwas, die Aſſoziationen zu locken; das wird nun durch alle die Mittel innerer Spannung und des ſich Abſchließens feſtgehalten und ſteht im hellen Licht der Aufmerkſamkeit. Dieſes Lockende iſt manchmal eine Bildvorſtellung, die mit dem Geſuchten irgend welchen Zuſammenhang hat; manchmal aber iſt kein Bild dabei vorhanden und vielleicht nichts zum Locken gegeben als der Name des Geſuchten und damit nun zugleich jenes unbildliche Vorſtellen deſſen, was der Name bezeichnet: alſo das Geſuchte in unbildlicher Vorſtellung. Es kommt alſo vor, daß wir die Erinnerung eines Objektbildes mit Hilfe der unbildlichen Objektvorſtellung ſuchen. Wenn dann die Spannung der Aufmerkſamkeit jede Störung von außen fernhält und trotzdem das Geſuchte nicht gleich auftaucht, da gewinnt wohl die unbildliche Objektvorſtellung, das Suchende in uns, eine ſolche Ausdehnung und Intenſität, daß ſie uns ganz erfüllt – das iſt der Moment, wo ein raſcher Entſchluß der Analyſe ſie faſſen kann: und was wir dann finden, iſt es nicht gleicher Art wie die Erlebniſſe, die wir Stimmungen nennen? Iſt es nicht ähnlich der ſekundären Impreſſion einer Farbennuance, wenn die Farbe das Auge ganz umgibt und wir dem Schauen völlig hingegeben ſind, oder wie die Impreſſion eines Klanges? Hat es nicht ſeine beſtimmte individuelle Qualität, und finden wir nicht eine andre Stimmungsqualität bei jedem der verſchiedenen Realobjekte? Ich ſuchte nacheinander mit ihren Namen die entſchwundenen Bilder zweier Freunde aus früher Jugend, und es war mir mit den Namen zugleich ein Etwas von ſo beſtimmter Qualität, daß ich es einem Schmecken auf der Zunge vergleichen könnte; und wären die geſuchten Bilder gekommen, ſo hätten ſie ſich an jenen Stimmungs-

Digitized by Google

qualitäten als die richtigen ausweiſen müſſen. Wie aber die Farbenimpreſſion in ihrem gewöhnlichen Auftreten ſich nicht entwickelt zur Gemütsſtimmung, ſondern ein Stimmungsbruchteil nur iſt, ſo gewinnen wir, jene Beobachtung analog ausdeutend, die Hypotheſe, daß die gewöhnlich nicht faßbare, unbildliche Gegenſtandsvorſtellung den Charakter eines Stimmungselementes trägt. Wie jede Farbe, jede Raumform, jedes Tonintervall, ſo ſcheint auch jedes bekannte Realobjekt ſeine eigene, charakteriſtiſche Stimmungsimpreſſion zu haben, welche genügt, während der bildloſen Gedankenbewegung das eine Objekt von andern zu unterſcheiden.

Wir wollen nun den Nachweis verſuchen, daß es bei der Darſtellung des Gegenſtändlichen in der Kunſt nicht auf das ſinnliche Objektbild abgeſehen iſt, ſondern auf die unbildliche Gegenſtandsimpreſſion. Beginnen wir mit der Dichtkunſt, und ſuchen wir gleich den Punkt, der unſerer Theſe am ſtärkſten widerſteht. Allgemein fordert man vom Dichter Anſchaulichkeit der Darſtellung. Ich will ein paar Beiſpiele geben, wo mir dieſe Forderung gut erfüllt ſcheint:
von Mörike:

Sieh, der Kaſtanie kindliches Laub hängt noch
wie der feuchte
Flügel des Papillons, wenn er die Hülle verließ

oder von Lilienkron:

Die große gelbe Roſe ruhte ſchwer
Auf ſchwarzem Marmorſarg in Marmorhallen.

Haben wir dabei ein Bild? Wahrſcheinlich. Bei mir ein wenig lückenhaft; bei einem Maler vielleicht ſo deutlich, daß er es nachzeichnen könnte. Aber lies die Gedichte verſchiedenen Malern vor und laß ſie danach ohne

Digitized by Google

eigene Zutat die Bilder zeichnen: ohne Zweifel wird keins dem andern gleichen. Es zeigt ſich, daß wohl ein ſinnliches Bild bei Gelegenheit der Dichterworte auftauchen kann, daß es aber im Einzelnen durch die Dichterworte nicht beſtimmt iſt: es iſt nur eine allgemeine Anweiſung zu einem Bild gegeben. Wie das Bild ausfällt, genauer: welches beſtimmte Bild auftaucht, hängt vom Zufallsſpiel der Aſſoziationen ab. Der Dichter gibt nur einen Bildauftrag, den die Phantaſie des Leſers ausführt – wenn ſie dazu imſtande iſt; und der Auftrag iſt im Einzelnen durchaus unbeſtimmt. Der Dichter iſt für das Bild, das in des Leſers Phantaſie auftaucht, nur ſoweit verantwortlich, wie etwa ein Kunſtgönner für die Gemälde, die er beſtellt. Ob das Bild in meiner Phantaſie unſchön oder ſchön iſt, das hängt vom Dichter nicht ab, ſondern von meiner eigenen künſtleriſchen Begabung. Kurzum: da die Geſtaltung der Bildanſchauung ſich dem Einfluß des Dichters entzieht, ſo kann das Bild für ſein Werk nicht von weſentlicher Bedeutung ſein; denn die Vollendung eines Weſentlichen dürfte nicht der Zufallslaune der Aſſoziationen anheim gegeben werden.

Beobachtet man ſich genauer und iſt man ehrlich – was wohl den meiſten leichter gelingt, wenn einmal das Vorurteil der dichteriſchen Bildanſchauung erſchüttert iſt – ſo wird man eingeſtehen, daß es in ſehr vielen Fällen garnicht zu einer Bildgeſtaltung in der Phantaſie kommt: es tauchen wohl im Strom des Hörens Bildfragmente auf, aber flüchtig und unbeſtimmt und ſie zerfließen wieder. Und doch wirkt die dichteriſche Schilderung des Gegenſtandes, vielleicht feiner ſogar, als wenn unſere Phantaſie alles ausmalte. Auch beobachte ich oft beim Anhören einer Dichtung Bildan-

Digitized by Google

ſchauungen in mir, von denen ich genau weiß, daß ſie nicht zutreffend ſind, ich verlege z. B. die Begebenheiten einer Erzählung gewöhnlich in mein Heimatdorf, was meiſtens ſchlecht paßt; oder bei Rilkes »Einhorn« ſehe ich zwar recht deutlich etwas, nur iſt es kein Einhorn, ſondern ein Reh, die Erinnerung einer feinen antiken Bronze: das Bild iſt an dieſer Stelle ein Fremdbild und bedeutet eigentlich eine Störung; trotzdem erlebe ich das Einhorn aufs Intenſivſte, aber gewiß nicht darum, weil jenes Bild in mir aufſteht.

Was meint aber das Poſtulat der Anſchaulichkeit, wenn es ſich um das Phantaſiebild nicht handelt, nicht handeln kann, da dieſes ſich der Beſtimmbarkeit durch den Dichter entzieht? Es kann nur meinen die unbildliche Objektimpreſſion: es iſt die Forderung einer lebhaften und ſtarken Impreſſion. Die Worte und Wortkombinationen ſind ja an ſuggeſtiver Kraft verſchieden: der Dichter ſoll zur Schilderung die Worte ſtärkſter Suggeſtion wählen. Seine Darſtellung ſoll eindrucksvoll ſein. Dabei iſt die Bildkraft des Wortes allerdings von ſymptomatiſcher Bedeutung: wenn nämlich die unbildliche Objektimpreſſion beſonders lebhaft iſt, ſo entlädt ſie ſich gern in Phantaſiefragmenten. Es iſt aber auf ſolche Bildfragmente ſelbſt in der Dichtung ebenſowenig abgeſehen, wie etwa auf die Phantaſiebilder, welche das Hören eines Muſikwerkes durchranken. Aber daß Anſchauungsfragmente auftauchen, iſt Anzeichen dafür, daß der Dichter eine ſtarke Gegenſtandsimpreſſion unbildlicher Art zu geben vermochte: auf dieſe kommt es an, jene unkontrollierbaren Bildaſſoziationen dagegen ſind an ſich belangloſes Beiwerk.

Ein bekanntes Mittel anſchaulicher Schilderung iſt der Vergleich. Er wirkt aber nicht durch den Parallelismus

Digitized by Google

der Bilder – ſehe ich denn bei Mörike wirklich die jungen Schmetterlingsflügel und daneben Kaſtanienblätter? – er wirkt durch die Gleichſtimmung der unbildlichen Impreſſionen: der Gleichklang beider ſteigert die Intenſität. Ein anderes Mittel iſt dem Vergleich im Grunde verwandt, wenn es äußerlich auch ganz anders ſcheint: das Zuſammenſtellen von Objekten gleichgeſtimmter Impreſſionen, die als Bilder nicht vergleichbar wären. Gottfried Kellers Lyrik macht davon meiſterlichen Gebrauch, ebenſo das Volkslied. Ein anderes Mittel der dichteriſchen Anſchaulichkeit ſei gleich miterwähnt. Da es ſich bei Form und Gegenſtand um dasſelbe handelt, nämlich um unbildliche Impreſſionen, ſo iſt auch zwiſchen Form und Gegenſtand ein Gleichklang möglich, nicht nur zwiſchen den Formen unter ſich und den Gegenſtänden unter ſich; und die Forderung der dichteriſchen Anſchaulichkeit kann ſo vertieft werden: durch gleichgeſtimmte Formen die Gegenſtandsimpreſſion zu beleben. Solche Konkordanz ermöglicht eine Steigerung des Eindrucks, wie ſie das bloße Bild nicht geben könnte; wir empfinden den Gegenſtand wie von innen durchleuchtet und haben dann von ihm oft ein ſtärkeres Erleben, als wenn er uns äußerlich oder innerlich vor Augen ſtände.

Bei der bildenden Kunſt wird unſre Theſe auf größern Widerſtand treffen. Denn die Meinung iſt eingewurzelt, daß dem Auge zu dienen ihr Ziel ſei, ſie wolle die Sichtbarkeit der Dinge und Phänomene geben und noch erhöhen. Wie, ſollte es auch hier nicht auf das ſinnenfällige Objektbild abgeſehen ſein, ſondern auf das Unbildliche des Gegenſtandes, wo doch dieſe Kunſt gerade »Bilder« ſchafft und danach ihren Namen trägt?

Digitized by Google

Und wir werden uns beim Beweis nicht einmal auf ſolche Werke berufen dürfen, welche offenſichtlich auf die Form den Nachdruck legen und die Erſcheinung der Dinge – vielleicht aus Unvermögen, wie bei den Primitiven – vernachläſſigen: das wäre nur ein Ausweichen vor der Antitheſe. Sondern wir müſſen zeigen, daß die Gegenſtandsſchilderung ſelbſt und bei Meiſtern, welche die Mittel vollkommen beherrſchen, auf das Unbildliche hinzielt. Auch nicht bloß da, wo Pſychiſches in Frage kommt, ſondern auch bei lebloſen Gegenſtänden.

Ich gebe zuerſt ein Beiſpiel von extremer Deutlichkeit: Rembrandts Handzeichnungen. Daß viele derſelben in der Gegenſtandsſchilderung unübertrefflich ſind und ein beſonders lebhaftes Objektempfinden auslöſen, wird Niemand beſtreiten. Nun frage man ſich: wie ſehen denn die geſchilderten Gegenſtände eigentlich aus? So etwa, wie ſie in der Zeichnung ſtehen? War es die Meinung, daß wir ſie als ſolche nehmen ſollten? Mit dieſen ſcharfen Linienſchnitten des Profils, mit dieſen bandartigen Konturen, mit dieſen wunderlichen Flecken und Strichen im Geſicht und auf den Händen, mit dieſen zerhackten Kleidern? Aber ſo können Dinge ja garnicht wirklich ausſehen, und es iſt auch wohl nicht des Künſtlers Abſicht, uns an ſolche Dinge glauben zu machen. Er meint nicht, daß die Dinge ſo ausſehen, wie er ſie zeichnet. Er meint Dinge, welche ganz anders ausſehen. Alſo will er nicht die ſinnliche Erſcheinung des Gegenſtandes durch die Zeichnung wiedergeben. Wohl empfangen wir von den dargeſtellten Gegenſtänden einen lebhaften Eindruck; es kann das aber nicht der ſinnliche Bildeindruck des Gegenſtandes ſein; wir nehmen das Bild als Objektbild ſozuſagen nicht wörtlich: es muß die unbildliche Impreſſion ſein.

Digitized by Google

ist diese des Künstlers Ziel, so wird er diejenigen Mittel wählen, denen die größte Eindruckskraft innewohnt, unbekümmert darum, ob mit diesen Mitteln gleichzeitig die sinnliche Erscheinung getroffen wird oder nicht.
Hat man dies an den Zeichnungen klar erkannt, so betrachte man daraufhin Rembrandts Radierungen. Er suggeriert eine Wiese, ein Getreidefeld, ohne einen Grashalm, ohne eine Ähre anzugeben, seine Bäume sind belaubt und wir sehen vielleicht kein Blatt in wirklicher Erscheinung. Man sage nicht, daß es Fernbilder seien. Es gibt keinen Standpunkt, von dem aus gesehen die Landschaft so erscheint, als ein solches Gewirre von Strichen und Flecken, wie er sie darstellt. Wäre die geschilderte Landschaft real, niemals doch würde das Auge von ihr einen sinnlichen Eindruck empfangen können, der mit der Radierung äußerlich übereinstimmte: nur die unbildliche Impression wäre dieselbe. Und nun betrachte man seine Gemälde und die Bilder anderer Künstler; und immer wieder wird man finden, daß es zu einer hervorragenden Gegenstandsschilderung auf die Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung garnicht ankommt: daß dasjenige, was wir im Bilde tatsächlich sehen, stark abweichen darf von dem, was gemeint ist: daß wir die Bilder in ihrer sinnlichen Beschreibung des Gegenständlichen nicht wörtlich nehmen.
Ich vermute, daß der Leser schon lange einen Einwand bereit hält. Er wird sagen wollen: der Künstler gibt nur die Anregung, unsere Phantasie aber vollendet und ergänzt und verändert das Bild. Wenn wir die Zeichnungen Rembrandts betrachten, so »sehen« wir die Dinge nicht so, wie sie tatsächlich auf das Papier gesetzt sind, sondern unsere Phantasie kommt zu Hilfe und verändert sie und gibt ihnen das natürliche Aussehen,

Digitized by Google

und ſo nun glauben wir ſie wahrzunehmen. Ähnlich bei den Radierungen und Gemälden: ſodaß mit Hilfe unſerer Phantaſie ſchließlich doch ein richtiges Bild der gegenſtändlichen Erſcheinung zuſtande kommt. An die Stelle deſſen, was wir tatſächlich wahrnehmen, ſchiebt unſere Phantaſie ein anderes Bild, das wir nun zu ſehen glauben. Aber es iſt doch, wenn auch der Mithilfe unſerer Phantaſie verdankt, ein ſinnliches Objektbild, und nicht bloß eine unbildliche Objektimpreſſion.

Von dieſem iſt ſoviel richtig, daß der Künſtler wohl gelegentlich die Mitarbeit unſerer Phantaſie in Anſpruch nimmt. Aber es geſchieht doch nur ſoweit und nur da, wo er Herr ihrer Bewegungen bleibt, wo er ſie nach genauen Anweiſungen das unmittelbar Wahrnehmbare weiterführen läßt. Z. B. bei der Tiefendarſtellung eines Gemäldes: das Bild iſt eine Fläche und genau genommen ſehen wir nur eine Fläche; und daß ſie ſich vertieft, iſt Sache der Phantaſie; aber wie ſtark und wie weit, das iſt durch perſpektiviſche Daten genau beſtimmt. Dagegen wird der Künſtler unſerer Phantaſie nichts zu willkürlicher Ergänzung überlaſſen können; er würde ſein Werk unvollendet aus der Hand geben und für das Reſultat nicht Schuld noch Dank davontragen. Die Radierung gibt alle Gegenſtände in Schwarz und Weiß. So ſehen ſie aber nicht aus; und wir haben bei der Betrachtung der Radierung auch keineswegs den Eindruck von ſchwarzen und weißen Dingen. Wir empfinden die Bäume nicht als ſchwarz, die Wieſe nicht als grau, den Himmel nicht als weiß. Liegt das nun aber daran, daß unſere Phantaſie, wie man meint, die Farben der Landſchaft in bildlicher Vorſtellung ergänzt? Schiebt ſie an Stelle deſſen, was die Radierung uns tatſächlich zeigt, das Bild einer farbigen Landſchaft?

Digitized by Google

mit grünen Bäumen und Wieſen, mit bunten Blumen und mit blauem Himmel? Ich meine, der Künſtler würde ſich für dieſe Weiterarbeit des Laien an ſeinem Werke wohl bedanken. Die mögliche Disharmonie der hinzuergänzten Farben möchte ſein Bild verderben. Man prüfe ſich doch auch ſelbſt: ſehen wir denn wirklich die Farben? Sicherlich haben wir den Eindruck einer ganz normalen Landſchaft von natürlichen Farben: aber wir ſehen ſie nicht; der Eindruck iſt außerbildlich. Auch kommt es dem graphiſchen Künſtler gar ſehr auf den Gegenſatz des Weiß und Schwarz an: der ſoll als »Form« ſprechen, alſo darf er nicht durch eine koloriſtiſche Zutat der Phantaſie verwiſcht und überdeckt werden. Aus dem gleichen Grunde kann es nicht des Künſtlers Abſicht ſein, daß unſere Phantaſie ein Bild mit andern Linien und Modellierungen an die Stelle des Sichtbaren ſchiebe: denn gerade die Linien und Schattenflecke braucht er ſo, wie er ſie gibt; ſie ſollen ſtehenbleiben und nicht durch andere Formen verdrängt werden. Meinte er andere Formen, warum gäbe er ſie nicht ſelbſt, warum ſollte er das dem Laien überlaſſen? Nein, wir ſollen die ſinnlichen Eindrücke gerade ſo verwerten, wie ſie in der vorausberechneten Entfernung des Auges ſichtbar werden. Träte ein Phantaſiebild an die Stelle, ſo verlöre des Künſtlers Bild ſeine Form. Dagegen die unbildliche Objektimpreſſion keine Störung der Formen bedeutet, die alſo neben der Objektimpreſſion noch ſagen können, was ſie an Eigenem in ſich tragen. Faſt überall in der graphiſchen Kunſt nehmen wir das Gegenſtändliche anders, als es der Künſtler unmittelbar zur Erſcheinung bringt, und doch darf unſere Phantaſie nicht ein anderes Bild an die Stelle ſchieben: ſo erhalten wir von dem, was ge-

Digitized by Google

meint ist, überhaupt kein sinnliches Bild, weder ein Nahbild noch ein Fernbild, nur einen außerbildlichen Eindruck. Über die Erklärung dieses Phänomens nachzudenken, wird sich später Gelegenheit finden; hier genügt es, die Tatsache zu konstatieren: daß uns der Graphiker gewöhnlich nicht das sinnliche Bild der Dinge vor Augen stellt, sondern etwas davon stark Abweichendes gibt, auch unserer Phantasie nicht gestattet, durch Unterschiebung eines andern Bildes seine Formen auszulöschen und wir trotzdem vom Gegenstand einen lebhaften Eindruck empfangen, der also wohl unbildlicher Natur sein muß.

Ebenso deutlich lassen auch die Malereien der impressionistischen Richtung erkennen, daß es nicht auf das Sinnliche des Gegenstandes abgesehen ist – trotz allem, was die Theoretiker des Impressionismus behaupten –: denn es gibt keinen nahen oder fernen Standpunkt und keine Beleuchtungsmöglichkeit, bei der die Dinge so erscheinen wie in ihren Bildern. Auch bei andern Malern finden wir Abweichungen von der natürlichen Objekterscheinung, nur nicht so ostentativ. Und wir wollen keineswegs bestreiten, daß auch die sinnliche Objekterscheinung in das Bild eintreten könnte; wir behaupten ja nur, daß es letzten Endes nicht auf sie, sondern auf die unbildliche Impression abgesehen ist, womit jene nicht ausgeschlossen wird. Denn sie selbst ist eins unter den möglichen Mitteln, die dem angestrebten Zweck dienen: auch die sinnliche Objekterscheinung ist ja imstande, die unbildliche Impression auszulösen. Nur ist sie nicht das einzige Mittel. Und daß der Künstler statt ihrer auch die andern Mittel anwendet, beweist uns zur Genüge, daß das sinnliche Objektbild, wo es auftritt, nicht Selbstzweck ist, sondern nur Mittel zur unbildlichen Impression.

Digitized by Google

Und ſieht man genauer hin, ſo bleibt auch in ſolchen Fällen eine Differenz. Sie zu motivieren ſagen die Theoretiker etwa, der Künſtler ſolle nur das Weſentliche der ſinnlichen Erſcheinung wiedergeben. Nur vergeſſen ſie dabei, daß »weſentlich« ohne die Angabe eines Beziehungspunktes keinen Sinn hat. Weſentlich – wofür? Handelt es ſich, wie man meint, um die Sichtbarkeit des Gegenſtandes, wird er dargeſtellt für ein Sehen um des Sehens willen, nun, dann gibt es kein Prinzip der Auswahl, dann iſt kein Ablaſſen von der ſichtbaren Erſcheinung zu rechtfertigen; für die Sichtbarkeit iſt jedes Detail gleich wichtig. Handelt es ſich dagegen, wie wir behaupten, nur um die Impreſſion, ſo haben wir ein Prinzip der Auswahl; es ſind dann nur diejenigen Momente der Erſcheinung weſentlich, welche die Objektimpreſſion beeinfluſſen. Wer alſo zugibt, daß der Künſtler nur das Weſentliche einer Objekterſcheinung aufzunehmen hat, der gibt zu, daß die ſinnliche Erſcheinung nicht ſelbſt letzter Zweck der Darſtellung iſt.

Wenn wir aber die eingewurzelte Meinung, in der bildenden Kunſt ſei es auf die Bildanſchauung des Gegenſtandes abgeſehen, von Grund aus erſchüttern wollen, ſo müſſen wir nicht nur Gegenbeweiſe bringen, ſondern auch, wie jenes Vorurteil überhaupt entſtehen konnte, begreiflich machen. Danach iſt freilich nicht lange zu ſuchen. Jene Meinung hat ihren Grund in einer leicht verſtändlichen Selbſttäuſchung. Nämlich die ſinnliche Anſchauung einer Zeichnung, einer Radierung, eines Gemäldes gibt uns eine lebhafte Objektimpreſſion, ſo glauben wir natürlich den Gegenſtand, wie wir ihn empfinden, im Bilde unmittelbar vor Augen zu haben: denn wir wiſſen uns ja eingeſtellt auf optiſche Betracht-

Digitized by Google

ung. Diese Illusion ist ganz unvermeidlich; und es bedarf einer Besinnung auf die tatsächlichen Daten der Wahrnehmung und der Phantasie, daß sie anders sind, als wir jener Meinung gemäß sie erwarten müßten, um uns wenigstens theoretisch davon frei zu machen. Und jene Illusion bedeutet ja auch für das ästhetische Erleben selbst durchaus keine Störung; nur die Theorie, wenn man die Kunst erkennen will, führt sie irre und wird zum Vorurteil und muß als Täuschung aufgezeigt werden.

Wir haben uns überzeugt, daß auch in der bildenden Kunst, so gut wie in der Dichtkunst, die unbildliche Impression Endzweck der Gegenstandsschilderung ist. So schmilzt das Gegenständliche nur als Eindruck in das ästhetische Objekt ein. Oder wie wir sagen: als Stimmungsimpression; bei welchem Wort nur immer wieder der »Stimmungskunst« abzuwinken ist; denn wir meinen die Stimmungselemente, die auch in ihrer Kombination nicht immer zu dem werden, was das große Publikum »Stimmung« nennt. Das Gegenständliche koordiniert sich daher dem Formalen, das ja ebenfalls nur als Eindruck in das ästhetische Objekt eingeht. Und wir verstehen nun, daß zwischen Inhalt und Form ein Zusammenpassen, sei es in Gleichstimmung oder in komplementärem Kontrast oder sonstwie möglich ist. Und hätten wir auch nur Wahrscheinlichkeitsgründe für die Außersinnlichkeit des Gegenständlichen in der bildenden Kunst beibringen können, so müßte doch diese Forderung der Zusammenstimmung von Form und Inhalt daraus Gewißheit machen, denn sie ist auf keine andere Weise begreiflich.

In komplementärem Kontrast stehen Form und Inhalt oft bei Rembrandt: er umkleidet zerlumpte Bettler-

Digitized by Google

geſtalten mit Linien und Lichtern von ſchwerem Prunk, – bei Leibl, Klinger, Goya. Gleichſtimmung aber gibt dem Gegenſtändlichen jene wunderbare Vertiefung, durch welche die Kunſt der Wirklichkeit auch in der Schilderung von Realobjekten ſo überlegen iſt: denn aller Gehalt der Formen wird vom gleichklingenden Inhalt aufgenommen wie Nebentöne von einem Grundton, alles was die Formen ſprechen, ſcheint, jenem vorher genannten oder einem ähnlichen Illuſionsmodus gemäß, uns im Gegenſtand ſichtbar vor Augen zu treten. Das iſt einer der Gründe, warum ſo viele die ſelbſtändige Leiſtung der Formen überſehen: der Gegenſtand ſcheint alles in ſich aufgenommen zu haben. Dazu iſt nicht von nöten, daß die Gegenſtandsimpreſſion die Formen an Stärke überbiete und ſie darum, weil ſie größere Mächtigkeit hat, unterwirft. Sie darf nur keinen Widerſtand leiſten, ſo findet eine Hineinlegung des Formengehaltes ſtatt. Es iſt gewiß kein Zufall, daß bei Künſtlern und in Zeiten formaler Begabung das »paſſive« Geſicht in Bildwerken ſo häufig iſt: eine gewiſſe phyſiognomiſche Ausdrucksleere des Dargeſtellten, ein Mangel an intellektueller Energie. Das heißt: bei rein empiriſcher Betrachtung des ſo Dargeſtellten wäre es ein Mangel und würde als Ausdrucksloſigkeit empfunden werden. Daher alle, denen die Formenſprache nicht eingeht, ſolche Geſichter leer und einfältig finden. Aber dieſer Mangel bedeutet im Zuſammenhang des Bildganzen eine geſteigerte Empfänglichkeit, den aus allen Formen des Bildwerks zuſtrömenden Ausdruck in ſich aufzunehmen. Ich nenne Boticelli, Schongauer, Harunobu, Vogeler, Thoma, auch Bellini. Oft iſt es das Geſenkte des Blickes, oder das faſt geſchloſſene Auge. Bei andern die Parallelſtellung des Blickes, wo-

Digitized by Google

durch ſeine abwehrende Aktivität gebrochen wird. Das Ergebene, in ſich Verſunkene, Träumeriſche, Sinnende, Sinnige, das man auch bei den Griechen viel öfter findet, als gemeinhin geglaubt wird; nur ſuche man es in den Originalwerken, denn die Kopien der Römer treffen nicht die Nuance. Bei Thoma das Kindliche und Einfältige des Blickes; bei Momme Niſſen, wenn er den frieſiſchen Bauern den Reiz einer leichten Verlegenheit ins Auge fügt; vor allem bei den Primitiven der griechiſchen Plaſtik jener wunderliche Klang ihres »paſſiven« Lächelns. Caspar David Friedrich ſtellt die Menſchen dem Beſchauer abgewandt: ſo wird die Hineinlegung des Formengehalts durch keinen antipathiſchen Eigenausdruck geſtört und es ſcheint ſich in ihnen die Stimmung der Landſchaft zu ſammeln: ein ähnliches bei den ſtillen Stuben von Kerſting und ihren ſtillen Bewohnern.
Die Hineinlegung wird erleichtert, wenn das Gegenſtändliche, welches aufnimmt, im Zentrum der wichtigſten Formen liegt, alſo an der Stelle, von der aus man am leichteſten die Formen zuſammenfaßt. Das Zentrum ſelbſt kann dabei leer ſein, wofern es nur die bequemſte Perzeption der ausdrucksvollen Formen geſtattet.

In alledem liegt, daß Form und Inhalt in der Kunſt verwandter Art ſind. Der Gegenſtand würde nicht den Formgehalt in ſich ſammeln können, wenn er nicht ſelbſt gerade mit ſeinem Stimmungscharakter in Betracht käme. Dasſelbe zeigt ſich auch in folgendem. Wir fanden bei den Formimpreſſionen dynamiſche Beziehungen: daß ſie ſich wie Streben und Erfüllung, wie Spannung und Löſung zu teleologiſchen Einheiten zuſammenſchließen, wobei andere Elemente in mannigfacher Weiſe als Mittelglieder dazwiſchentreten können,

Digitized by Google

und daß Elementareinheiten ſich wieder einem umfaſſenderen Ziel unterordnen und ſo fort. Achten wir nun auf das Gegenſtändliche, das der Künſtler in ſein Werk aufnimmt, ſo ſehen wir, daß er meiſt ein ſolches bevorzugt, an welchem – rein ſachlich – eine teleologiſche Einheit von Spannung und Löſung gegeben iſt. In der Plaſtik die komplementären Gegenſätze der körperlichen Bewegungen oder Bewegungstendenzen. Oder man denke an den gewöhnlichen Verlauf einer Erzählung: es iſt ein mehr oder minder komplizierter Aufbau von teleologiſcher Struktur. Oder das Gegenſtändliche im Drama: als Ganzes Spannung und Löſung, als Elemente des Ganzen die Begebenheiten eines Aktes, wo eine ähnliche Kurve bemerkbar wird, dann die Szene als teleologiſche Elementareinheit des Aktes, und jede Einzelſzene wieder zuſammengefügt aus kleinſten dynamiſchen Einheiten, aus Frage und Antwort des Dialogs, die ja offenkundig wie Zielſetzung und Erfüllung zu einander ſtehen: dieſer komplizierte Aufbau aber ſo, daß jede Elementarerfüllung im übergeordneten Syſtem wieder ihre beſondere Funktion hat als Anſage, Widerſtand, Zögerung, Fortführung oder Löſung.

Oft wird, wegen der funktionellen Gleichſtellung, erſt aus Form und Inhalt zuſammen eine dynamiſche Einheit gebunden. Man denke an den Iſenheimer Altar, wie ein komplementärer Kontraſt aufſteht zwiſchen dem brennenden Wahnſinnsſchrei der Kreuzesnot und dem dunkel-myſtiſchen Grün des Bildgrundes. Oder es geſchieht auch, daß erſt die Form die dynamiſchen Verhältniſſe des Inhalts zur Entfaltung bringt. Ein intereſſantes Beiſpiel dieſer Art iſt eine Algraphie von Thoma, die unter dem Namen »Waldidyll« bekannt iſt: vorn die

Digitized by Google

Fiſcher, das müde Ausklingen des arbeitsſchweren Tages; im Hintergrund der Reigen junger Mädchen und in leiſem, verhaltenem Ton die bakchiſche Erregung der beginnenden Nacht. Dieſe beiden Komponenten ſtehen ſo abgewogen, daß ſie ſich gegenſeitig neutraliſieren; und ſieht man das Bild in farbloſer Reproduktion, ſo kommt weder das eine noch das andere Moment zur Geltung. Aber die Farbe bringt Akzentuierung und entfeſſelt die Kräfte. Bei den meiſten Drucken iſt der Grundton ein Gelb und Braun, aber das Gelb verhalten durch Beimiſchung von ein wenig Grün: dieſes Gelb verſtärkt durch Gleichſtimmung das Motiv des Hintergrundes, die leiſe bakchiſche Regung, und macht ſie zum aushaltenden Finale. Bei anderen Blättern iſt Blau der Grundton: hier iſt die müde Dämmerung zum Hauptmotiv gemacht. Beidemal aber iſt es die Farbe, welche dem neutral gebundenen Inhalt erſt den Sinn gibt, indem ſie die Richtung der teleologiſchen Bewegung von einem zum andern Moment beſtimmt, und entſcheidet, welches der Inhaltsmomente Anſage, welches Finale ſein ſoll.

Von den Formimpreſſionen werden ſich aber die Gegenſtandsimpreſſionen unterſcheiden durch die Doppelheit ihrer Affinitäten: deren ſie eigene und entlehnte haben werden, jene beſtimmt durch die eigene Qualität der Impreſſionen, dieſe aber beſtimmt durch die ſachlichen Relationen. Denn jede Gegenſtandsimpreſſion iſt doch zunächſt und in ſich ein Stimmungselement von konkreter Qualität: ſo müſſen ſich zwiſchen verſchiedenen Gegenſtandsimpreſſionen qualitative Verwandtſchaften und Gegenſätze finden. Und ſo können in der Kunſt Gegenſtände, die rein ſachlich nichts mit

Digitized by Google

einander zu tun haben, durch ihre Stimmungsqualitäten zuſammenpaſſen oder einander entgegentreten, wofür auch das eben beſprochene Bild von Thoma ein Beiſpiel iſt. Oder in einem Gedicht von Keller: das junge Mädchen, der Blütenbaum, die reine friſche Quelle als Inhaltsmomente gleicher Stimmung. Dazu kommen nun zweitens alle ſachlichen Beziehungen, welche die Impreſſionen von den expliziten Objektvorſtellungen übernehmen. Denn alle Relationen, die in der Wirklichkeit zwiſchen den Dingen und Phänomenen geknüpft ſind, gehen notwendig auf die Gegenſtandsimpreſſionen über – das allein ja befähigt dieſe, im ſchnellen Denken die fehlenden Objektbilder vollkommen zu vertreten: hätten ſie nicht alle Sympathien, Verwandtſchaften und Antipathien derſelben auf ſich genommen, ſo wäre ſolche Stellvertretung unmöglich. Während alſo die Formalimpreſſionen nur die ſelbſteigenen Affinitäten haben, beſitzen die Gegenſtandsimpreſſionen noch ſolche, welche von den Realobjekten entlehnt ſind: wie die Realobjekte ſich in der Wirklichkeit zueinander verhalten, danach beſtimmt ſich auch Zuſammengehörigkeit oder Gegenſatz ihrer Impreſſionen.

Wenn die Gegenſtandsimpreſſionen außerhalb des Äſthetiſchen Anwendung finden als Stellvertretung der bildlichen Objektgedanken, und das geſchieht ja ſehr häufig, ſo kommen nur ihre entlehnten Affinitäten in Betracht. In der Kunſt dagegen machen ſich auch die andern, die eigenen, geltend. Auf welche von beiden es im Einzelfall ankommt, dafür gibt es keine allgemeine Regel; das macht es oft ſchwer, in der nachſchaffenden Syntheſe die Abſicht des Künſtlers zu treffen, d. h. ſein Werk zu verſtehen. Bei dem beſprochenen Thoma-Bild ſucht das empiriſche Intereſſe unvermeidlich

Digitized by Google

nach ſachlichen Zuſammenhängen zwiſchen den Gruppen des Vorder- und Hintergrundes; und ſolchem Betrachter bleiben die meiſten Bilder Marées' unverſtanden. In der Lyrik überwiegen die Eigenbeziehungen: im Volksliede ſchwingen Landſchaft und Liebesleben durcheinander ohne ſachliche Verknüpfung. Im Epos und im Drama dagegen kommen mehr die entlehnten Affinitäten in Betracht. Aber auch hier geſchieht es wohl, daß die Kette der ſachlichen Bezüge plötzlich von Gliedern der andern Art unterbrochen wird, daß Ereigniſſe nicht ſachlich, ſondern ſtimmungsmäßig motiviert werden, wobei in der Regel Formalimpreſſionen unterſtützen: in den Märchendramen Maeterlincks, auch gelegentlich bei Ibſen. Das kann wirken, als ob eine andere Welt hereinragte. Poe macht ausgiebigen Gebrauch davon, in einer beſondern Weiſe, indem er nämlich die ſtimmungsmäßige und die ſachliche Motivierung durch einander ſchillern läßt. Der Dichter hat in dieſen eigenen Affinitäten der Gegenſtandsimpreſſionen und in ihrer Zuſammenfügung mit den ſachlich entlehnten ein wirkſames Mittel, das Unwahrſcheinlichſte glaubhaft, »Märchen, noch ſo wunderbar« wahr zu machen; und man begreift, wie die Romantik des Novalis verſuchen konnte, die Realitätswerte gänzlich umzuwerten.

Unſere Analyſe hatte im Kunſtwerk drei ungleichartige Faktoren aufgefunden: Material, Inhalt und Form. Zwei derſelben haben wir jetzt gleichnamig werden ſehen. Denn Inhalt und Form gehen nur mit ihrem Beitrag an Stimmungselementen in das äſthetiſche Objekt ein. Es läßt ſich aber zeigen, daß vom Material dasſelbe gilt, ſodaß es ſich jenen in äſthetiſcher Hinſicht als funktionsähnlich anſchließt. Das Materielle des

Digitized by Google

Kunſtwerks wirkt in erſter Linie als Form. Nur nicht freigeſchaffene, ſondern das Material iſt gegebene Form. Der Materialcharakter der Bronze iſt Formcharakter: die dunkle Tönung, die ein ſchärferes ſich Abheben der Umriſſe gibt, die glatte und dem Glanz bereite Oberfläche, die Einlagerung ſcharf umgrenzter Lichtflecke in die dunkle Glätte, dann das Metalliſche, die Schwere, die Stabilität uſw. Die Unterſchiede eines Materials von andern löſen ſich auf in gegebene Formunterſchiede: die Bronze hat andere Hell- und Dunkelkontraſte als der Marmor, eine andere Lichtausbreitung, dazu die Unterſchiede der Farbe, der Gegenſatz des metalliſch Glatten zum Korn des Steins uſw. Was Flöte, Geige und Klavier unterſcheidet, iſt die Klangfarbe des Tones, der charakteriſtiſche Mitklang der Obertöne. Das Italieniſche unterſcheidet ſich vom Deutſchen durch die andersartige Lautmiſchung. Bei einigem Material kommt noch hinzu etwas wie eine Gegenſtandsempfindung, z. B. beim Material der Plaſtik und der Architektur. Hier kombinieren ſich alſo Form- und Gegenſtandsimpreſſionen zum Materialcharakter.

Hat man ſich überzeugt, daß die unbildlichen Stimmungselemente der Formen, des Gegenſtändlichen, des Materials die eigentlichen Komponenten des äſthetiſchen Objektes ſind, ſo wundert man ſich nicht, weitere Elemente anzutreffen, die nur in entfernter Weiſe mit dem Sinnlichen des Kunſtwerks zuſammenhängen und bei denen das unmittelbar auslöſende Antezedens nicht ſinnlicher Natur iſt. Man könnte von »unſinnlichen Formen« ſprechen, wenn man den Begriff der Form ſoweit ausdehnen will, daß er alle Faktoren, die nicht Inhalt oder Material ſind, umfaßt. Und das ſenſualiſtiſche

Digitized by Google

Dogma, daß die ſinnliche Anſchauung nicht nur Bedingung und notwendiges Initial der äſthetiſchen Objektperzeption ſei, ſondern ihr Weſentliches und Ganzes, ſodaß das äſthetiſche Erlebnis im Sehen oder Hören beſchloſſen ſei und wir weiter nichts können und ſollen als das Kunſtwerk mit den Sinnen aufnehmen – dieſes Dogma erweiſt ſich immer deutlicher als ein Vorurteil.

Ich hebe nur eine Gruppe der nicht-ſinnlichen Formen hervor, die wichtigſte, ſoweit ich ſehe: die Differenzempfindungen. Wird etwas als Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon empfunden, ſo löſt es dadurch eine Stimmungsimpreſſion von beſonderer Qualität aus, die generell nicht verſchieden iſt von den Stimmungselementen ſinnlicher Formen, nur daß ihr Antezedens eine Differenz, alſo etwas nicht ſinnlich Wahrnehmbares iſt. Ein Gebiet unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit, denn die Differenzimpreſſionen ſind unter einander qualitativ verſchieden je nach dem Ausgangspunkt, nach Stärke und Richtung der Abweichung. Und wir können bei ihnen die wohlbekannten Arten der Affinität: der Gleich- und Gegenſtimmung bemerken.

Warum iſt uns fremdſprachliche Lyrik, auch wenn wir die Sprache erlernt haben, niemals ganz erſchloſſen? Die Klangſpiele der Worte hören wir doch, wir vernehmen Reim um Reim und fühlen den Rhythmus, wir verſtehen den Sinn der Worte und nehmen Bilder und Vergleiche und Inhalt auf: alle ſinnlichen Formen, alles Gegenſtändliche können wir erfaſſen. Was fehlt uns noch? Es fehlen uns die Differenzimpreſſionen: die kleinſten Abweichungen vom Sprachgewohnten in der Wahl des Ausdrucks, in der Kombination der Worte, in der Stellung, in der Verſchränkung der Sätze: das

Digitized by Google

alles kann nur erfaſſen, wer in der Sprache lebt, wer durch ein lebendiges Bewußtſein des Sprachnormalen von jeder Abweichung unmittelbar getroffen wird wie von einer ſinnlichen Erregung. Das Normale einer Sprache reicht aber noch weiter. Jede Sprache hat ihren charakteriſtiſchen Grad von Abſtraktheit und Bildlichkeit, die Häufigkeit gewiſſer Klangmiſchungen und gewiſſe Arten des Vergleichs gehören zu ihrer Gewohnheit: jede Abweichung davon empfindet nur in voller Stärke, wem die Sprache als Mutterſprache vertraut iſt; ihn aber trifft jedes Andersſein eines Ausdrucks, eines Bildes, einer Wortverbindung mit der Stimmung eines ſinnlichen Eindrucks. Das iſt der Grund, warum wir fremdſprachliche Lyrik niemals ganz verſtehen: es fehlen uns hier zur Syntheſe des äſthetiſchen Objekts weſentliche Momente.

Dabei gibt es die Möglichkeit einer Differenzverdopplung und einer Differenzumkehrung. Eine beſtimmte Diſtanz vom Gewohnten kann ihrerſeits wieder Ausgangspunkt und Maß für Abweichungen ſein, ſodaß von hier aus nun jede Rückkehr zum Gewohnten als Differenz empfunden wird. Rilke, der wie kein Anderer die Differenzqualitäten meiſtert, miſcht abſichtlich Worte härteſter Proſa ein: es iſt dann ein Spiel und Gegenſpiel von Differenzen und Differenzinverſionen:

Du, der du weißt, und deſſen weites Wiſſen
Aus Armut iſt und Armutsüberfluß:
Mach, daß die Armen nicht mehr fortgeſchmiſſen
Und eingetreten werden in Verdruß.
Die andern Menſchen ſind wie ausgeriſſen;
Sie aber ſtehn wie eine Blumen-Art
Aus Wurzeln auf und duften wie Meliſſen
Und ihre Blätter ſind gezackt und zart.

Digitized by Google

Was Nietzsche in einem Aphorismus über »gute Prosa« sagt, trifft dasselbe: daß man nur »im Angesichte der Poesie« gute Prosa schreibt, daß diese ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie sei und alle ihre Reize darin bestehen, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen werde. Denn ist Poesie nicht möglich ohne ein Distanznehmen von der gewöhnlichen Prosa, so ist gute Prosa wiederum ein Abstandhalten von der Poesie.

Ein Jedes, was Kanon sein kann, wird zum Ausgangspunkt wirksamer Differenzempfindungen. In der Dichtkunst das geometrisch starre System des Rhythmus: dem fügen sich die Worte ein, aber nicht ohne Nuancierungen, nicht ohne ein Widersprechen und Lockern des starren Versmaßes, das Wort will die eigene Silbenbetonung und Dehnung behalten und weitet den ihm zugemessenen Versraum oder zieht ihn ein weniges enger zusammen: und so ergeben sich die Impressionen kleiner Abweichungen vom strengen System. Ferner das Gegeneinander von Sinn und Vers: der Vers verlangt die Heraushebung gewisser Silben als stärkstbetonter, der Sinn aber legt heimlich den Ton auf andere; dann die Abgrenzung eines jeden Verses von den benachbarten: der Zusammenhang des Sinnes überspringt diese Lücken, macht nicht immer die Pause, die der Vers am Schlusse verlangt, sondern setzt vielleicht die Pause mitten in den nächsten Vers hinein. So findet durch sinngemäße Betonung und Stimmhaltung eine fortwährende Beeinträchtigung des zugrunde liegenden Schemas statt; diese Differenzen beleben das Versgefüge; und das Schema hat über seine rhythmischen Formimpressionen hinaus noch die Funktion, Maßstab der Abweichungen und somit Grundlage von Differenzimpressionen zu sein.

Digitized by Google

In der Musik ein Ähnliches: die mathematische Konzeption des Taktes muß als Hintergrund empfunden werden, damit sich von ihr der lebendige Vortrag abheben kann: und es geschieht dieses durch eine Summe feinster Unterschiedsnuancen.

In das Gebiet der Differenzqualitäten fällt auch, was man »Stilisierung« nennt. Denn die Stilisierung ist nicht schon damit gegeben, daß die sinnlichen Formen eines Werkes vor dem Inhaltlichen dominieren, das zeigen Leibls Bauernbilder, die man gewiß nicht stilisiert nennen wird, trotzdem sie auf Form gestellt sind. Es kommt auch vor, daß die Formen, um ihre Kraft zu zeigen, die gewohnten Objekterscheinungen ein wenig ummodeln, aber es braucht dabei die Abweichung als solche nicht besonders fühlbar zu werden. Auch andere Abweichungen vom Naturgewohnten bedeuten nicht ohne weiteres eine Stilisierung. Wir sprachen schon davon, daß der Graphiker statt des gewohnten Objektbildes etwas völlig Anderes gibt, aber die Objektimpression bleibt die gewohnte, und so wird eine Differenz nicht bemerkbar. Sehr oft muß der Künstler eine Änderung vornehmen gerade zu dem Zwecke, die gewohnte Impression zu erhalten; eine mathematisch genaue Wiedergabe der realen Maßverhältnisse würde den Eindruck verändern: er muß den Mond relativ größer malen, als wie er tatsächlich gesehen wird, will er den gewohnten Eindruck hervorrufen: in richtiger Größe eingezeichnet würde der Mond zu klein erscheinen; oder er muß die Zahl der Blumen einer Wiese vermindern, sonst erscheint sie zu voll; er muß das Auge des Pferdes vergrößern usw. Das alles sind Abweichungen, die nicht als Abweichungen empfunden werden sollen, die vielmehr gerade den Zweck haben, eine störende Differenz-

Digitized by Google

empfindung zu verhindern. Geht aber die Abſicht des Künſtlers auf eine beſtimmt fühlbare Abweichung von der Naturform, damit beſtimmt nuancierte Differenzempfindungen ausgelöſt werden, ſo haben wir das Phänomen der Stiliſierung. Dabei gibt das Naturgewohnte den Kanon; und Richtung und Stärke der Abweichung entſcheiden die Qualität der Impreſſion. Es kann aber eine Stiliſierung ſtattfinden nicht nur in Differenzen des Lineaments, an welche man dabei gewöhnlich zuerſt denkt, auch die Flächenlagerung, das Hell und Dunkel und alle andern ſinnlichen Qualitäten können ſtiliſierende Umbildungen erfahren: dann geben ſie alſo nicht nur ihre eigene, charakteriſtiſche Formimpreſſion, ſondern zugleich durch die Abweichung von der naturgewohnten Gegenſtandsbeſchaffenheit auch beſondere Differenzimpreſſionen. Böcklins Linien und Farben ſind gute Beiſpiele; das Blau ſeines Himmels wirkt nicht nur als Farbennuance, ſondern auch als Abweichung vom Gewohnten, und in dieſem Sinne vielleicht noch ſtärker als rein ſinnlich formal.

Bei Ibſen macht ſich eine beſondere Art von Differenzqualitäten wichtig; und man verſtand ſein Werk nicht ganz, ſolange nicht die Differenzbaſis eingewöhnt war. Er zeichnet Karrikaturen des Ideals, allerdings in bitterernſtem Sinne. Der Vergleichsgrund ſeiner Geſtalten iſt das »Ideal«, und man muß, Ibſen zu verſtehen, den Ton ihrer Abweichung empfinden. In der Wildente iſt ein durchgeführtes Spiel ſolcher Differenzen gegeneinander, die alle eine und dieſelbe Baſis, aber verſchiedenſte Richtung und Stärke haben: das wirkt wie ein Spiel ſcharfer Metallklänge.

Bei manchen Kunſtwerken gibt ein ephemer Geltendes den Vergleichsgrund. Die Abweichungen von der

Digitized by Google

Konvention des Tages und vom Modeſtil – die Mode ſelbſt macht ausgiebigen Gebrauch von den Differenzqualitäten – können als Elemente in ein Werk eingehen. Beiſpiele findet man unter den Tagesgrößen in Fülle. Aber dieſe Differenzqualitäten verſchwinden mit der Zeit; ſobald der Kanon nicht mehr in Geltung iſt, fehlt die Baſis der Abweichung. Solche Werke nun tragen gerade ſelbſt dazu bei, eine neue Konvention zu ſchaffen, die alte zu verdrängen, und damit ſägen ſie den Aſt ab, der ſie trägt. Denn ihre Leiſtung braucht den Hintergrund des Alten. Hier zeigt ſich, daß gewiſſe äſthetiſche Objekte für verſchiedene Zeiten garnicht identiſch zu faſſen ſind: zu der Zeit, wo ſie aufkommen, haben ſie Differenzelemente, die ſpäter ausfallen; mit jenen kann das Werk wertvoll ſein, durch den Ausfall der Differenzqualitäten verliert es vielleicht ſeinen Wert. So begreift die Folgezeit nicht mehr, was an jenen Werken Gutes ſein ſollte. Sie begreift nicht den Geſchmack der frühern Zeit: in Wahrheit aber handelt es ſich nicht um den Geſchmack, ſondern um eine Veränderung der Objektſyntheſe; denn wenn im Laufe der Zeit Elemente ausgefallen ſind, iſt das Urteilsobjekt nicht mehr das gleiche. Solche Werke, die ſich auf Tageskonventionen gründen, mögen wertvoll ſein für den Tag, aber ſie veralten. Nur wenn die Differenzqualitäten ihren Vergleichsgrund im Werke ſelbſt haben oder ſich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menſchlichen, vom allgemein Natürlichen oder von feſtgewurzelten Inſtitutionen, ſind ſie unverlierbar. Wie ſehr ein Werk durch den Ausfall vergänglicher Differenzelemente leidet, hängt natürlich davon ab, einen wie großen Teil des Ganzen ſie bilden. Und das wieder hängt ab von der Künſtlerperſönlichkeit. Wer nur da-

Digitized by Google

durch Originalität hat, daß er ſich innerhalb ſeiner Zeit abhebt, wem alſo die Zeit die Sonderart gibt, wer weniger in ſich ſelbſt ſteht als in ſeiner Umwelt, der vergeht. Er mag Gutes ſchaffen für den Tag, aber ſein Werk zerbröckelt, denn die Differenzqualitäten ſeiner Werke werden nur von den Zeitgenoſſen empfunden. Wer dagegen in ſich ein Eigener iſt, der ſteht zwar auch in und gegen ſeine Zeit, aber die Differenz iſt ein nebenſächliches Moment. Fraglos ſind auch bei Rembrandt viele ephemere Differenzqualitäten vorhanden geweſen und ausgefallen, die wir heute nur nachkonſtruieren, nicht nachempfinden können, aber hier iſt der Verluſt unweſentlich gegenüber dem, was Beſtand hatte.

Die Zeit nimmt und gibt. Langſam oder ſchneller wandelt ſie den Hintergrund des Geltens, darin Differenzqualitäten wurzeln; und ſo bröckelt aus allen Werken unſichtbar etwas ab; und mit den Gewohnheiten des Lebens, mit Sprachgebrauch, mit Sitte und mit moraliſcher oder religiöſer Weltanſchauung veralten die Werke, denen ſie Vergleichsgrund ſind. Es iſt wie bei den ſichtbaren Formen: der Zerfall der Farben, der Zerfall der Gewebe und der andern Stoffe des Kunſtwerks. Aber wie hier die Zeit auch gibt: den Ausgleich der Farben durch Dämpfung und Dunkelung, den Edelroſt der Erze, die Belebung der Bauwerke durch Verwitterung und Moſe – ſo gibt ſie auch gelegentlich im Gebiet der unſinnlichen Formen einen ungewollten Zuwachs: durch die Entfremdung entſtehen ganz neue Differenzen, und ihre Stimmungsqualitäten fügen ſich oft belebend den äſthetiſchen Objekten ein. Der äſthetiſche Reiz der Antiquitäten entſpringt aus ſolchen Differenzen, deren Vergleichsgrund die Gegenwart iſt. So nimmt die Zeit

Digitized by Google

Differenzqualitäten und macht veralten, so gibt sie deren neue und macht altertümlich.

Wir sind überall dazu geführt, dem Dogma von dem Selbstzweck der sinnlichen Anschauung in der Kunst zu widersprechen. Die Beschäftigung unserer Sinne ist nicht das Endziel der künstlerischen Absicht. Worauf es ankommt, das ist in der Musik ein Unhörbares, in der bildenden Kunst ein nicht-Sichtbares und nicht-Tastbares. Das Sinnliche ist Träger eines nicht-Sinnlichen. Davon war trotz jenes Vorurteils jederzeit eine Ahnung lebendig: man empfand die sinnliche Anschauung als Träger eines nicht-sinnlichen Gehaltes. Nur wurde es leicht zum Mißverständnis, indem der Gegensatz zur sinnlichen Anschauung gleich zum Abstrakten und zum Begriff hinführte: so meinte man, der Gehalt sei eine abstrakte Idee, die auch in Begriffen ausgesprochen werden könne. Man fragte bei einem Kunstwerk nach der »Idee« und suchte sie in eine kurze Formel zu fassen. Die praktische Konsequenz war eine totgeborene »Gedanken«-Kunst; wo man aber diese Konsequenz verwarf, glaubte man zum Sensualismus zurückkehren zu müssen. Schuld daran ist die vulgäre Schulmeinung des Entweder-Oder von sinnlicher Anschauung und Begriff. Nennen wir alles Anschauung, was nicht Begriff und verstandesmäßig ist – und das ist Sache willkürlicher Terminologie – so ist freilich das ästhetische Objekt, der Gehalt des Kunstwerks, anschaulicher Natur; aber darum ist es doch nicht sinnlich; und man würde sich entschließen müssen, von einer außersinnlichen Anschauung zu sprechen, denn der Gehalt des Kunstwerkes ist eine Kombination von Stimmungselementen, und somit weder sinnlich, noch auch

Digitized by Google

abſtrakt-begrifflicher Natur. Das äſthetiſche Objekt iſt durchaus konkret. Es läßt ſich nicht in eine Formel zwängen, ſondern es erfüllt das ganze Kunſtwerk, oder vielmehr: es ſetzt das ganze voraus und verlangt die ſinnliche Aufnahme des ganzen. Der Gehalt eines Tonſtückes reicht von der erſten Note bis zur letzten, und keine iſt entbehrlich, ihn mitzuteilen, und er kann nicht anders als durch die Töne ausgeſprochen werden. Die nicht-ſinnliche Konkretheit des äſthetiſchen Objekts iſt abhängig von der ſinnlichen Konkretheit des Kunſtwerks. Die äſthetiſche Perzeption kann die ſinnliche Anſchauung nicht entbehren, und es bedarf derſelben in höherem Maße noch als zum empiriſchen Erfaſſen eines Realobjekts, denn es ſoll auch der Formgehalt aufgenommen werden: das macht ihre Überſchätzung begreiflich, rechtfertigt ſie freilich nicht. –

Es zeigte ſich, daß auch die bildende Kunſt es nicht abgeſehen hat auf den gegenſtändlichen Bildeindruck, ſondern auf die unbildliche Stimmungsimpreſſion, daß der dargeſtellte Inhalt nur mit dieſem unbildlichen Element eingeht in das Ganze des äſthetiſchen Objekts. Nur glaube man nicht, daß damit die Grenze zwiſchen bildender und erzählender Kunſt verwiſcht ſei. Denn die Art, wie hier und wie dort die unbildliche Impreſſion erzeugt wird, iſt eine ganz verſchiedene; auch ließe ſich leicht aufzeigen, warum die bildende Kunſt in der Darſtellung des Simultanen, die Dichtkunſt im Sukzeſſiven die größte Kraft und Lebhaftigkeit der Impreſſionen erzielt. Das wichtigſte aber iſt die ganz verſchiedene Formenſprache der Künſte, deren keine durch die andere erſetzbar iſt: im Formalen verlaufen die wichtigſten Grenzlinien, welche die einzelnen Gebiete der Kunſt von einander ſondern.

Digitized by Google

Iſt unſere Analyſe des äſthetiſchen Objekts am Ende? Wir hatten für die Löſung eine allgemeine Form feſtgeſtellt: daß die Unterſuchung eines Wertungsobjekts dreierlei aufzeigen müſſe: die Elemente des Objektes, die Koordinationsform der Elemente und die Kategorien. So ſind ja am empiriſchen Realobjekt - oder an deſſen Subſtitut - Elemente die ſinnlichen Anſchauungsqualitäten, Koordinationsformen ihre Ausbreitung in Raum und Zeit, und Kategorien die Kauſalität und Subſtantialität.

Als erſte Frage alſo: welches ſind die Elemente, aus denen ſich das äſthetiſche Objekt aufbaut? Es ſind die Stimmungsimpreſſionen. Material, Gegenſtand und Form gehen nicht direkt ein in das äſthetiſche Objekt, ſondern nur durch ihren Beitrag an Stimmungselementen, dazu kommen dann noch die Differenzimpreſſionen und vielleicht noch Stimmungsimpreſſionen anderer Art. Die Elemente des äſthetiſchen Objekts ſind alſo nicht ſinnlich-anſchaulich; freilich auch nicht begrifflich-abſtrakt, ſondern konkrete Erlebnisinhalte von individuell beſtimmter Qualität; es ſind auch keine Gefühle, denn ſie haben mit Luſt und Unluſt nichts gemein; ſie ſind den Gemütsſtimmungen am nächſten, nur daß dieſen ein Erfülltſein des ganzen Subjekts weſentlich iſt; und ſo bezeichnen wir jene Elemente des äſthetiſchen Objekts als Stimmungsimpreſſionen.

Die zweite Frage iſt nach der Koordinationsform dieſer Elemente. Wir fanden als ihre weſentliche Verknüpfungsart die ſukzeſſive Verſchmelzung. Alſo nicht eine Ausbreitung der Elemente neben einander, ſondern ein Ineinander der Elemente. Aber nicht ein Ineinanderſein, ſondern ein Ineinander-Wachſen. Sodaß das äſthetiſche Erlebnis ein Prozeß iſt, der Anfang und

Digitized by Google

Ende hat. Auch in der bildenden Kunſt: hier iſt es die Kraft des Akzentes, welche das Koexiſtente zu einer Folge ordnet. Und wenn bei langdauernder Betrachtung eines Bildwerkes das äſthetiſche Objekterlebnis beliebig kontinuierbar erſcheint, ſo iſt es nur, daß derſelbe Prozeß immer von neuem begonnen und wiederholt wird. Es kommt auch hier darauf an, in welcher Ordnung und Folge die Stimmungselemente verſchmelzen. So tritt in jedem Moment der äſthetiſchen Rezeption eines Werkes zweierlei zuſammen: das Integral der ſchon aufgenommenen Elemente, die zu einer Einheit verſchmolzen und darin aufgehoben ſind, und andrerſeits das im Moment neu auftauchende Differenzial, welches nun ſelbſt einſchmilzt in jenes Integral, ihm dabei eine leichte Wandlung gebend. Es geſchieht wohl, daß Kunſtwerke durch Veralltäglichung uns zu bekannt werden: dann überſpringt das Bewußtſein die Sukzeſſion der Elemente, und das Werk wird ſtarr und verliert ſeine Wirkung. So iſt es nicht nur bei Bildwerken, die wir jeden Tag in unſerer Umgebung ſehen, ſondern auch, wenn wir ein Tonſtück zu häufig in gleicher Ausführung hören. Und dieſes Phänomen ſpricht dafür, daß es nicht nur auf die Stimmungselemente und ihre Verſchmelzung, ſondern auf den Prozeß ihres ſukzeſſiven Zuſammenwachſens weſentlich ankommt.

Die dritte Frage iſt nach den Kategorien des äſthetiſchen Objekts. Die kann definitiv erſt erledigt werden, wenn wir über den Sinn der äſthetiſchen Werte orientiert ſind; denn die Kategorie, ſo ſagten wir, gibt Objektivität das heißt Wertungsmöglichkeit: ſo verlangt ſie ein Verſtehen aus der Erkenntnis der Wertbedeutung. Hier können wir nur das Tatſächliche zuſammenſtellen und ſehen, wohin es weiſt.

Digitized by Google

Wir fanden erſtens in der unerſchöpflichen Mannigfaltigkeit der Stimmungsimpreſſionen ſolche, welche durch qualitative Verwandtſchaft einander nahe ſtehen, und ſolche, deren qualitative Verſchiedenheit zu einem Gegenſatz anwächſt. Dabei war uns auffallend, daß die Verwandtſchaftsbeziehungen der Impreſſionen zum Teil unabhängig ſind von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit der auslöſenden Sinnesdaten; ſo können disparate Sinnesqualitäten nahverwandte Stimmungsqualitäten erzeugen; und der Stimmungscharakter eines Gegenſtändlichen kann mit dem des Materials und mit dem der Formen und mit dem der Differenzqualitäten verwandt ſein: darauf beruht ja die Möglichkeit der Verknüpfung ſo heterogener Faktoren zur Einheit des äſthetiſchen Objekts.

Und zweitens zeigte ſich, daß die Stimmungsimpreſſionen des Gegenſtändlichen außer dieſen ihnen ſelbſteigenen Affinitäten noch andere, nämlich entlehnte Verwandtſchaften beſitzen, entlehnt den expliziten Vorſtellungen der Realobjekte. Denn das Verhalten der Wirklichkeitsobjekte zu einander ſpiegelt ſich wieder in den übernommenen Antipathien und Sympathien der Gegenſtandsimpreſſionen.

Und drittens fanden wir gewiſſe dynamiſche Beziehungen der Stimmungsimpreſſionen zu einander: daß ſie ſich zu einander ſtellen können wie Spannung und Löſung, wie Streben und Erfüllung. Dadurch ordnen ſie ſich zu teleologiſchen Einheiten zuſammen; und wir fanden, daß kleine Einheiten dieſer Art ſich umfaſſenderen unterordnen, ſodaß ſich in immer höheren Stufen ein teleologiſches Syſtem aufbauen kann.

Weiter aber fanden wir, daß dieſe drei Arten von Relationen nicht unabhängig neben einander beſtehen

Digitized by Google

bleiben, daß vielmehr die qualitativen und die entlehnten Verwandtſchaften und Gegenſätze in den Dienſt der teleologiſchen Zuſammenbeziehung treten und von hier aus einen neuen Sinn erhalten, indem ſie nämlich als Gleichſtimmung, als Richtung auf das gleiche Ziel, oder als Abkehr vom Ziel, als Hemmung des angeſetzten Strebens, als Widerſtand und Gegenſpiel fungieren, ſodaß ſie zwiſchen Spannung und Löſung als Zwiſchenglieder eintreten und mit ihnen zuſammen eine teleologiſche Reihe bilden können. Faſſen wir nun dieſe tatſächlichen Momente zuſammen, um für die Kategorienfrage eine Vermutung zu gewinnen, ſo wird uns, meine ich, die Behauptung ſehr nahe gelegt, daß für das äſthetiſche Objekt die teleologiſche Struktur das Weſentliche ſei.

So iſt unſere Unterſuchung am Ende. Wir haben Elemente, Koordinationsform und Kategorie des äſthetiſchen Objektes gefunden. Aber ſind wir nun befriedigt? Schwerlich. Es fehlt etwas, und faſt ſcheint es, das Wichtigſte. Beſinnen wir uns darauf, was denn noch fehle, ſo iſt es wohl dieſes: wir haben keine Fühlung mit dem äſthetiſchen Wert. Wir kennen die Elemente und auch den Aufbau der Elemente, nur begreifen wir nicht, wie ein ſolches Kompoſitum ſchön oder häßlich, wie es Träger eines äſthetiſchen Wertes ſein kann. Was hat die ſukzeſſive Verſchmelzung teleologiſch geſpannter Stimmungsimpreſſionen mit Schönheit zu tun? Das aber müßte uns doch einleuchten, wenn wir in Wahrheit das Weſen des äſthetiſchen Objektes ergründet hätten.
Gewiß; doch ſind wir ja wohl darauf vorbereitet, daß unſere Unterſuchung in ſich unfertig bleiben mußte. Es iſt das, wovon wir eben ſprachen, und ſchon eingangs,

Digitized by Google

als wir die allgemeine Lösungsform der beiden äſthetiſchen Grundprobleme erörterten, bemerkten wir, wie das eine Problem mit dem andern untrennbar verknüpft iſt durch die Kategorienfrage, ſodaß die Einſicht in das Weſen des Objektes ſich erſt mit der Erkenntnis der Wertbedeutung vollenden kann. Und darum dürfen wir erſt in der folgenden Unterſuchung einen befriedigenden Abſchluß unſeres Objekt-Problems erwarten.

Digitized by Google

Digitized by Google

III.

DAS WESEN DER KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Was ſoll uns die Kunſt? Auf dieſe Frage gibt jede Zeit ihre beſondere Antwort. Und faſt ſcheint es, als ſei die Frage ein Prüfſtein für die Zeit, und die Antwort eine Konfeſſion und, mehr noch als für die Kunſt, deutſam für die Zeit, die in der Definition der Kunſt ſich ſelbſt und ihre eigenen Ziele verrät. Darum auch hat eine Zeit, wenn ſie früherer Antworten gedenkt, ein Lächeln der Überlegenheit. So lächeln wir heute über die Aufklärungszeit, die ihrer Schulmeiſterei ſo ganz hingegeben war, daß ſie in der Kunſt nichts anderes zu ſehen vermochte als ein Mittel zur Belehrung und moraliſchen Beſſerung der Menſchen. Denn das haben uns ſeitdem Erfahrungen genugſam bewieſen, daß die äſthetiſchen Werte in jenem nicht liegen können; das Didaktiſche und Moraliſierende erſcheint uns viel eher das Gegenteil aller Kunſt und ein Hemmnis. Doch nicht nur dieſe negierende Einſicht ſichert unſere Überlegenheit; wir ſind auch keineswegs verlegen um eine poſitive Antwort; und in der Auskunft über die letzten Abſichten der Kunſt iſt unſere ſonſt ſo vielſpältige Zeit auffallend einig, ſodaß ſchon in dieſer Einſtimmigkeit der Beweis unſeres Rechtes gegeben wird. Was ſuchen wir in der Kunſt? Unſere Zeit antwortet: den Genuß. Der äſthetiſche Wert offenbart ſich uns als Kunſtgenuß. Das iſt das Schlagwort, unter welchem heute Kunſt ſich anbietet und Kunſt geſucht wird. Und wir ſtreben in ſozialer Regung nach »Kunſt

Digitized by Google

für Alle«, weil doch Allen ein Anrecht auf Genießen zuſteht. Die Kunſt aber gibt ein feineres Genießen, und man glaubt, daß ſie den verfeinert und veredelt, der ſie genießt: ſo wird Kunſtgenuß zur Pflicht; und man legt den Pädagogen nahe, die Kinder von früh an zum Kunſtgenuß und zum äſthetiſchen Genießen der Natur anzuleiten, und fordert, wie man in ſchöner Verſchränkung ſagt, »Erziehung zum Naturgenuß durch die Kunſt«. Man gibt auch wohl dem Kunſtgenuß, ihn dankbar vor andern Genüſſen auszuzeichnen, das Beiwort »edel«. Iſt das bloß ein Epitheton ornans? Oder ſpricht ſich darin die Ahnung eines andern Wertmaßſtabes aus, der jenſeit des Genießens liegt? Oder iſt es nur, das ſchlechte Gewiſſen zu bemänteln gegenüber dem Wort, das beim Reden vom Kunſtgenuß ſo leicht als ungebetene Aſſoziation ſich einſtellt: »Genießen macht gemein«?

Einen Zweifel an dieſer hedoniſtiſchen Deutung der äſthetiſchen Werte würde man wohl mit der Gegenfrage abwehren, was in aller Welt denn die Kunſt anders bezwecken könne als Luſt und Genießen, wenn Belehrung und moraliſche Vervollkommnung als Ziele abzulehnen ſind. Denn daß ſie nicht ökonomiſche Werte ſchafft, wie Handwerk und Induſtrie, ſteht außer Frage; die Kunſt bleibt im Idealen – und weiß jemand wohl andere ideale Güter zu nennen als dieſe drei: Belehrung, moraliſche Vervollkommnung und verfeinertes Genießen?

Vielleicht beruft man ſich auch auf die Wiſſenſchaft vom Seelenleben des Menſchen. Schon von lange her iſt eine Dreiteilung der pſychiſchen Phänomene eingebürgert: Intellekt, Wille und Gefühl: das waren die drei Seelenvermögen; und heute, wo die Vermögenslehre abgetan iſt, ſind es die drei Gattungen innerer Erlebniſſe. Ob nun ſo oder ſo, man dachte ſich und

Digitized by Google

denkt ſich in jedem dieſer Vermögen oder in einer jeden dieſer Gattungen die Möglichkeit eines beſondern Wertes angelegt: weil es in jedem eine Höhe und einen Punkt der Vollendung geben muß. So entwickelt ſich das Dreigeſtirn des Wahren, Guten und Schönen: die Vollkommenheit im Denken, die Vollkommenheit im Wollen und die Vollkommenheit im Fühlen. Und ſo wäre die Kunſt auf das Gefühl, alſo auf Luſt und Unluſt geſtellt.

Des weitern würde man ſich auf dasjenige berufen, was die neuere Pſychologie vom Gefühlston der Sinnesempfindungen ſagt. Sie iſt nämlich darauf gekommen, daß die ſinnlichen Erregungen nicht nur qualitativ verſchieden ſind, ſondern ſich auch darin noch von einander unterſcheiden, daß die einen mehr, die andern weniger luſt- oder unluſtbetont ſind. Nun iſt ja die Wichtigkeit der ſinnlichen Perzeption für die äſthetiſche Betrachtung notoriſch; wir ſchauen und hören, ganz hingegeben dem Schauen und Hören: ſollte es nicht ſein der Luſtbetonung wegen? Daß wir aus dem Sehen und Hören die Gefühlstöne trinken, wie Bienen den Honig aus Blüten? Der äſthetiſche Wert, das wäre die Addition aller jener kleinen Luſtbetonungen, die wie Honigperlen den Einzelempfindungen anhaften. Und das äſthetiſche Genießen wäre ein Sammeln der Luſtmomente im Schauen. Aus dem Schauen eine Luſt zu geben, das wäre alſo Ziel der Kunſt.

Indirekt bringt die Pſychologie noch eine weitere Beſtätigung; und es muß das Vertrauen zur hedoniſtiſchen Auslegung der äſthetiſchen Werte bedeutend ſtärken, wenn man ſieht, wie die Pſychologie dieſe Theorie ohne weiteres zur Baſis nimmt, um darauf eine »Äſthetik von unten« zu errichten. Ja ſogar was am

Digitized by Google

meiſten an der Wiſſenſchaft imponiert, das Experiment, findet hier Anknüpfungspunkte; die »experimentelle Äſthetik« arbeitet im Geiſte der hedoniſtiſchen Auffaſſung und gibt Hoffnung, daß wir des Schönen bald in ebenſo exakter Weiſe Herr werden, wie der empiriſchen Natur. In ſtolzer Beſcheidenheit beſchränkt man ſich noch auf die elementarſten Vorgänge, man unterſucht z. B. die Luſt- und Unluſtkonſequenzen einfacher Geſtaltqualitäten, ſchreibt und experimentiert für und gegen den goldenen Schnitt – in der Hoffnung doch wohl, von dieſen Elementen aus dereinſt dem Verſtändnis der Phidias, Donatello, Rembrandt näher zu kommen. Oder hat man etwa ſolche Hoffnung nicht? Man muß ſie wohl haben, denn ſonſt wäre dieſe ganze Experimentierkunſt nur Selbſttäuſchung und eine Wiſſenſchaft mehr »vom nicht-Wiſſenswerten«.

Weiter aber könnte die Luſttheorie dem Zweifel als eine Tatſache entgegenhalten, daß es kein Kunſtwerk gibt, in welches das hedoniſche Moment nicht eingeht. Es gibt keinen Künſtler und keine Gattung der Kunſt, die auf Wohllaut gänzlich verzichtete. Aber gerade an dieſem Punkt, weil hier eine Berufung auf Tatſächliches ſtattfindet, wird der Zweifel einſetzen müſſen. Ich gebe ohne weiteres zu, daß ein jedes Kunſtwerk hedoniſche Momente enthält, behaupte aber: ſie ſind nicht Endzweck der Kunſt, und der Luſtertrag iſt nicht Wertkriterium. Denn ich finde zwiſchen dem Quantum des Hedoniſchen und dem äſthetiſchen Wert kein proportionales Verhältnis. Wem nicht das Dekorative den Gipfel der Kunſt bedeutet, wer die ungelenken und rauhen Formſchnitte des jugendlichen Dürer höher einſchätzt als allen Wohlklang der Reynolds und Lawrence, der muß mit anderm Maß gemeſſen haben.

Digitized by Google

Wäre der Luſtertrag Kriterium des Wertes, ſo würden gerade die tiefſten Künſtler ſchlecht beſtehen, während oft diejenigen in ſüßer Eurhytmie exzellieren, deren Formen leer und banal ſind. Überhaupt hätte die Kunſt einen ſchweren Stand den konkurrierenden Genüſſen gegenüber; denn was iſt wohl genußreicher: eine Kreuzigung von Grünewald oder ein gutes Diner mit edlen Weinen? Man ſagt vielleicht – auszuweichen – der Bildgenuß ſei »edler« als der andere. Soll das aber mehr bedeuten als die Steigerung deſſen, was man auch dem Weine zugeſteht, meint man damit eine Überwertung der Luſt, ſo würde es verraten, daß man noch einen andern Maßſtab hat und anwendet, und daß die Luſt nicht ein Letztes ſei in der Kunſt. Oder man hilft hier auch wohl dem mangelnden Luſtquantum mit dem Poſtulat der Allgemeingültigkeit nach: die äſthetiſche Luſt ſei »allgemeingültig«, das hebe ſie über die Subjektivität des gewöhnlichen Genießens hinaus. Doch iſt das ſchlechte Hilfe; denn eine allgemeine Übereinſtimmung der äſthetiſchen Wertungen findet tatſächlich nicht ſtatt, poſtulierte Allgemeingeltung aber ergibt beim Hedoniſchen keinen Sinn; denn was könnte es wohl heißen: das und das Kunſtwerk iſt zwar den meiſten Menſchen kein Genuß, aber es ſollte ihnen ein Genuß ſein?

Das ſinnliche Luſtmoment im Kunſtwerk iſt, was man gemeinhin »Formenſchönheit« nennt. Es findet ſich wohl in jedem Werk davon etwas, doch beſtimmt das Mehr oder Minder nicht die Rangordnung der Werte. Es gibt Künſtler, denen es beſonders nahe liegt, andere aber weichen ihm aus: darum ſind dieſe nicht ohne weiteres geringer als jene. Man kann in dieſer Hinſicht einzelne Künſtler und ganze Völker miteinander ver-

Digitized by Google

gleichen und Unterſchiede finden in der Begabung, vielleicht auch im Grad des Verlangens. Formenſchönheit eignet der romaniſchen Kunſt mehr als der deutſchen und niederländiſchen. Und ſpricht man von formaler Begabung, ſo denken dabei die Meiſten an die Fähigkeit formalen Wohlklangs, die für künſtleriſche Größe kein Beweis iſt, denn nur zu leicht paaren ſich Formenſchönheit und Trivialität des Gehalts. Der Widerſpruch gegen die Formaliſten iſt oft nichts weiter als Flucht und Furcht vor der leeren ſchönen Form: aus einer Geringſchätzung der Formenſchönheit kommt man dann leicht zu einer Überſchätzung des Gegenſtändlichen in der Kunſt, indem man die weſentliche Bedeutung der Form für den Gehalt des Werkes überſieht.

Man wird zu keinem Verſtändnis und zu keiner Einigung über die äſthetiſchen Phänomene gelangen können, wenn man nicht zweierlei ſcharf auseinander hält. Beides betrifft die Form, und es iſt beide Mal abgeſehen von der Gegenſtandsbedeutung der formalen Qualitäten. Das eine iſt der ſinnliche Luſtreiz, alſo was man Formenſchönheit nennt: eine ſolche Anordnung der ſinnlichen Qualitäten, daß ſie als Wohlklang und als luſtvoll empfunden wird. Das andere iſt die Ausdruckskraft der Form, ihr Sprechen, ihr Gehalt an Stimmungsqualitäten. Redet man von formaler Begabung, ſo ſollte man anzeigen, welches der beiden gemeint iſt, denn das eine iſt nicht mit dem andern gegeben: die Italiener haben Begabung für Formenſchönheit, die Deutſchen für ausdruckstiefe und ſprechende Form. Auch iſt die Empfänglichkeit für die beiden Momente nicht immer gleich groß: es kann einer den Wohllaut und den Formenreiz der Italiener empfinden und demſelben die Linienſprache der Primitiven oder des jungen Dürer

Digitized by Google

unverſtändlich ſein. Da beide Momente von einander unabhängig ſind, muß es leicht geſchehen, daß ihre Verſchiedenheit zu einem Gegenſatz wird, ſie konkurrieren ja um das Intereſſe des Künſtlers: eine ſtarke Bevorzugung des einen geſchieht auf Koſten des andern, wenigſtens iſt es ſchwierig und ſeltener, daß eine gleiche Vollkommenheit in beiden beſteht. Geht die Abſicht einzig auf wohlklingende Form, ſo muß ſie leer werden. Das iſt dann das bloß Dekorative. Um dieſes Gegenſatzes willen, der ſo leicht zwiſchen Formenſchönheit und Formgehalt aufkommt, haben manche Künſtler, und es ſind nicht die ſchlechteſten, gegen jene eine Abneigung. Denn was den Ausſchlag gibt für den äſthetiſchen Wert, iſt der Gehalt. Auf das Mehr oder Weniger des Wohlklangs in der Form kommt es nicht an, ſondern darauf, daß die Form tiefen Gehaltes ſei und in ihrem Stimmungscharakter dem Ganzen des Werkes ſich einordne. Die großen Künſtler haben nicht immer die ſchönere Form, aber ihre Werke haben den tieferen Formgehalt.

Wir finden alſo wohl einen tatſächlichen Luſtertrag, aber keine notwendige Übereinſtimmung zwiſchen dem Luſtertrag eines Kunſtwerks und ſeinem äſthetiſchen Wert: das iſt der Grund, warum wir die hedoniſtiſche Deutung der äſthetiſchen Werte in Zweifel ziehen. Noch eine andere Betrachtung könnte dahin führen. Bei der hohen Kunſt begegnet uns öfter ein Zug von Ernſt und Strenge, der ſich mit einer Einſtellung auf Genießen und Luſterwartung ſchlecht verträgt. Auch widerſtrebt es uns gerade bei den beſten Künſtlern, ſie als maîtres de plaisir anzuſehen. Hat es wohl einen Sinn, daß ein Künſtler darbt und ſeiner Kunſt in Armut und Entſagung treu bleibt und ihr dient wie einer

Digitized by Google

ſtrengen Gottheit, wenn die Kunſt nur zum Zwecke des Genießens und für Genießende geſchaffen würde? Und möchten wir nicht gern die beſten Werke vor der Zudringlichkeit der Genießenden ſchützen können? Empfinden wir nicht deutlich, daß Kunſtgourmandiſe die Kunſt beſchmutzt und ſie hinabzieht ins Gemeine?
Wenn aber das Hedoniſche nicht Endabſicht ſein kann und doch in jedes Werk eingeht, ſo wird es zu verſtehen ſein als Mittel zu einem untergeordneten Zweck. Und in der Tat iſt es nicht ſchwer, über die Funktion des hedoniſchen Einſchlags in dieſem Sinne Rechenſchaft zu geben. Der Luſtreiz der Form iſt ein Anreiz zu ihrer Betrachtung. Die luſtbetonte Form zieht die Aufmerkſamkeit an und hält ſie feſt: die Form gewinnt ſo die Möglichkeit, ihren Stimmungsgehalt auszuwirken, während ſonſt der haſtende Blick leicht darüber hinweggleitet und der Form keine Zeit läßt, zu ſprechen. So kann Formenſchönheit die Mitteilung des Gehaltes erleichtern; darum iſt der ſinnliche Luſtreiz nicht ganz zu entbehren. Nur iſt immer die Gefahr einer zu ſtarken Betonung, daß aus dem Mittel ein Selbſtzweck wird. Dann tritt notwendig eine Verflachung ein; ſtatt ſich in den Dienſt des Gehalts zu ſtellen, ſeine Rezeption zu erleichtern, ſtellt ſich die Formenſchönheit dem Formgehalt dann feindlich entgegen. Das iſt der typiſche Verfall der Kunſt im Dekorativen, der, wenn die hedoniſtiſche Lehre im Recht wäre, gerade den Höhepunkt ihrer Entwicklung bedeuten müßte.

Es fehlt uns an einem Ausdruck, der den äſthetiſchen Wert ſo unzweideutig bezeichnet, wie etwa das Wort »Realität« einen gewiſſen Erkenntniswert. Der nächſtliegende wäre »Schönheit«; und ſolange man nicht

Digitized by Google

eingetreten ist in eine Untersuchung der ästhetischen Werte, ist diese Bezeichnung ohne Schaden. Ist man aber daran, die Werte zu deuten, so darf man keinen Ausdruck verwenden, bei welchem Mißverständnisse so nahe liegen und der mit Vorurteilen stark belastet ist. Daß »Schönheit« nicht nur gebraucht wird, die ästhetischen Werte im allgemeinen zu bezeichnen, sondern auch im engern Sinne für eine Sonderart dieser Werte, indem man das Schöne gegen das Erhabene abgrenzt, dieses möchte noch hingehen. Viel mißlicher aber ist die Verknüpfung dieses Ausdrucks mit solchen Momenten, die für das Ästhetische nebensächlich und unwesentlich sind: das muß die Untersuchung irreführen. Denn Worte sind stärker als Gedanken, und die Irrgänge der Theorie haben meist in vieldeutigen Ausdrücken ihren Grund. Gerade diese Nebenbedeutungen aber sind hier im Sprachgebrauch dominierend: was man gewöhnlich Schönheit nennt, hat mit dem ästhetischen Wert direkter Weise nichts zu tun. Eine dieser Nebenbedeutungen, und zwar diejenige, welche an der Theorie des ästhetischen Hedonismus mitschuld ist, haben wir soeben behandelt. Die »schöne Form«, so fanden wir, ist nur Mittel und nicht Endzweck und keineswegs maßgebend für den ästhetischen Wert oder gar mit diesem identisch. Formenschönheit dient nur, der Aufmerksamkeit den Weg zu weisen, und ist ein Mittel, die Perzeption des Formgehalts zu erleichtern. Die Kunst entartet und verfällt, sobald jene als Selbstzweck gesetzt wird.

Außerdem aber hat sich der Ausdruck »Schönheit« auch dem Gegenständlichen angehängt in einem Sinne, der mit der ästhetischen Wertung nicht kongruiert. Wir sprechen z. B. von der Schönheit eines Menschen. Was

Digitized by Google

meinen wir damit? Zunächst wohl auch das Frühere, eine gewisse Formenschönheit: wohlgefällige Linienzüge, sanfte Rundungen, angenehme Farbenstellungen, gefälligen Fluß der Bewegungen. Doch treten weitere Momente determinierend hinzu. Als wichtigstes gewöhnlich dieses: daß in dem Äußern des Menschen körperliche und psychische Gesundheit sichtbar wird. Ein Buckel mag noch so reizvolle Konturen haben, er bleibt eine Mißgestalt. Oft auch ist ein zweites Moment mitbestimmend: der sexuelle Anreiz, das erotisch Lockende. Und dann als Drittes: die äußern Kennzeichen der sozialen Vornehmheit, alle die Eigenheiten in Körpergestaltung, im Physiognomischen und Mimischen, durch welche die herrschende Klasse von den sozial Inferioren sich unterscheidet.

Aus diesen drei oder vier Momenten kombiniert sich dieser Schönheitsbegriff; und er variiert notwendig, je nachdem das eine oder das andere Moment stärker betont wird; zudem ist jedes dieser Momente in sich selbst variabel; die Wohlschaffenheit z. B. ist für jede Rasse naturgemäß eine andere. Es erklärt sich, warum kein einheitliches Ideal des schönen Menschen möglich ist: jedes Volk und jede Zeit bildet sich notwendig ein anderes Schönheitsideal. Daraus hat man auf einen Wandel und eine Verschiedenheit der ästhetischen Werte schließen wollen; mit Unrecht, denn jener Schönheitsbegriff hat mit dem ästhetischen Wert nichts zu tun. Von jenem Ideal aber ist wieder abhängig der Grundtypus der Kleidung, die ja, wenigstens gilt das von der Frauenkleidung, der Absicht nach die Funktion hat, die Schönheit zu heben und zur Geltung zu bringen. Je nachdem der eine oder der andere jener Schönheitsfaktoren in den Vordergrund gestellt wird, erhält die Tracht einen wesentlich andern

Digitized by Google

Charakter. Die Betonung des Vornehmen verrät das Gewand in einer oftentativen Unangemeſſenheit für Erwerbsarbeiten oder im Luxus der Stoffe, ſei er nun echt oder imitiert. Der Betonung des Sexuellen verdanken wir jene Deformationen, welche die geſchlechtliche Differenz mit der Deutlichkeit einer Karikatur unterſtreichen. Und demgegenüber entſtehen, ſobald wieder auf Geſundheit und Lebenstüchtigkeit mehr Nachdruck gelegt wird, die »Reformen« der Kleidung. Unſere Zeit hat auch in der Kleiderfrage keine Einheit, und wir erleben eine luſtige Konkurrenz jener drei Grundtypen, deren keiner mit dem äſthetiſchen Wert in notwendigem Zuſammenhang ſteht.

Daß die Attraktionskraft eines ſchönen Geſichtes und die Pracht der Gewandung nicht ausreicht, einem Kunſtwerk Wert zu verleihen, haben Maler und Bildner, die ſich damit genug taten, aufs klarſte bewieſen. Die griechiſche Plaſtik hat zwar ihren Höhepunkt in der Darſtellung der bekleideten Geſtalt, das aber dankt ſie nur der ausdruckstiefen Haltung der Formen, die wie Muſik unmittelbar zu uns reden: das Gewand gibt der Form reichere Möglichkeiten als der nackte Körper. Man hat Erſtaunen gehabt, daß die den Gegenſtänden anhängende Schönheit für den Wert des Bildwerkes nicht genügt. Warum iſt das Porträt einer ſchönen Frau nicht auch ohne weiteres ſchön? Der Grund iſt leicht zu finden: man läßt ſich durch die Gleichheit des Ausdrucks dupieren. Gegenſtändliche Schönheit und äſthetiſcher Wert ſind Begriffe, die ſich nicht decken, nicht einmal in partieller Kongruenz. Gegenſtändliche Schönheit hat mit der Kunſt vielleicht noch weniger Zuſammenhang als die Formenſchönheit; jene iſt durchaus ein außeräſthetiſcher Wert, und wir haben ſchon früher gezeigt, daß das Gegen-

Digitized by Google

ſtändliche nicht imſtande iſt, ſeine außeräſthetiſchen Werte derart in das Kunſtwerk hineinzutragen, daß ſie maßgebend werden für den äſthetiſchen Wert. Unſere Analyſe des ſchönen Menſchen zeigt den Kern jenes Schönheitsbegriffes: es handelt ſich – abgeſehen von einem hedoniſchen Einſchlag ſinnlichen Formenreizes – um Motive des Lebensintereſſes. Geſundheit, Lebenstüchtigkeit, ſexuelle Anziehungskraft oder die Vornehmheit derer, die Sieger ſind im Kampf ums Daſein, alle dieſe Motive wurzeln im Lebenswillen; und ſo erweiſt ſich dieſe gegenſtändliche Schönheit als eine Auszweigung der Lebenswerte. Das zu beweiſen bedurfte es nicht erſt der biologiſchen Spekulation und des Darwinismus, der dadurch Verwirrung ſtiftete, daß er zum Verſuch einer entwicklungsgeſchichtlichen Aufklärung des Äſthetiſchen anreizte; ein törichtes Unternehmen, befangen im Äquivoken des Schönheitswortes und den vulgären Sprachgebrauch ungeprüft zur Baſis der Wiſſenſchaft nehmend. Vom Lebenstrieb zur Kunſt gibt es keine Kontinuation, der äſthetiſche Wert und die gegenſtändliche Schönheit ſind nicht identiſch.

Damit iſt natürlich nicht geſagt, dieſe ſei vom Kunſtwerk auszuſchließen; nur bedeutet ſie nicht und beſtimmt ſie nicht den äſthetiſchen Wert. Ein Werk, wo ſie dominiert, kann unerträglich ſimpel ſein, ein Werk, wo ſie fehlt, zum Höchſten führen. Wo ſie aufgenommen wird, kommt ſie in zweifacher Weiſe in Betracht: entweder inhaltlich, mit den ſachlichen Momenten des Lebensintereſſes, alſo wirkend wie jede andere Art der Gegenſtandsimpreſſionen; und zweitens gibt ſie, wie der ſinnliche Formenreiz, zum intenſiven Beſchauen eine Anregung, ſie zieht den Blick an und hält ihn feſt: ſo iſt ſie ein Mittel, zur Rezeption des Werkes zu verleiten. Aber es iſt verſtänd-

Digitized by Google

lich, daß manche Künſtler auf dieſe Lockmittel lieber verzichten, um nicht mit gehaltloſen Schönmalern auf gleiche Stufe geſtellt zu werden. Und daß andererſeits gerade das Bildungspublikum gegenſtändliche Schönheit, inſonderheit den vornehmen Typus verlangt; und dieſes Poſtulat wird bei einem Volk von der wächſernen Behaltſamkeit der Japaner zu einem blind machenden Vorurteil.

Noch einen dritten Schönheitsbegriff finden wir mit den äſthetiſchen Werten zu Unrecht verflochten, und zwar derart, daß er den Künſtlern zur Pflicht gemacht wird. Er wird darum bei oft wiederkehrenden Emanzipationsverſuchen beſonders ſichtbar. Denn es gibt Künſtler, welche gegen dieſe Pflicht rebellieren, ſich »jenſeit von ſchön und häßlich« ſtellen: dann iſt dieſer dritte Wertbegriff gemeint. Und ſie finden allemal unterſtützende Theoretiker, welche die Unerheblichkeit von ſchön oder häßlich an Beiſpielen aufzeigen. Dieſer dritte Begriff berührt ſich vielleicht inhaltlich mit den ſchon beſprochenen, iſt aber durchaus anderer Provenienz. Es handelt ſich um den »klaſſiſchen« Schönheitstypus. Das iſt eine entlehnte Norm, entlehnt dem, was jeweils als klaſſiſch und vorbildlich gilt. Die qualitative Beſtimmtheit des Gegenſtändlichen, die den Klaſſikern eigen, wird als Schönheitsregel geſetzt, etwa der Frauentypus der Hochrenaiſſance oder die Körperhaltung der griechiſchen Plaſtik aus der Mittelzeit. Eine gewiſſe äußerlich bleibende Übereinſtimmung mit dem Gegenſtändlichen der klaſſiſchen Kunſt wird Schönheitsnorm. Dieſes Geſetz iſt, wie leicht zu erkennen, durchaus heteronom; es hat alſo zum autonomen äſthetiſchen Wert keine innere Beziehung, und kann zur Aufklärung des äſthetiſchen Wertes ſo wenig beitragen wie die vorher be-

Digitized by Google

ſprochenen Schönheitsbegriffe. Und die Künſtler haben gutes Recht, dagegen zu rebellieren, ſie täuſchen ſich nur in der Annahme, daß ihnen von Einſichtigen ſolche Verpflichtung zugemutet wäre.

So finden wir den Ausdruck »Schönheit« von Fremdbedeutungen überwuchert, und was gemeinhin Schönheit genannt wird, im Leben und auch bei den Kunſtſchreibern, hat mit den äſthetiſchen Werten nichts oder wenig zu tun, ſo wenig, daß es dem Äſthetiſchen ſogar feindlich werden kann: erſtens die formale Schönheit, das heißt das ſinnlich Wohlgefällige, der Luſtreiz der Form; zweitens die gegenſtändliche Schönheit, eine Auszweigung der Lebenswerte; und drittens die klaſſiſche Schönheit, ein durchaus heteronomer Wert. Und den damit verknüpften Vorurteilen wären wir preisgegeben, wollten wir uns der Führung jenes Terminus anvertrauen: der Begriff der formalen Schönheit würde uns zum äſthetiſchen Hedonismus zurückführen; der Begriff der gegenſtändlichen Schönheit würde uns die Meinung aufdrängen, es handle ſich in der Kunſt um einen Appendix der Lebenswerte; und der Begriff der klaſſiſchen Schönheit würde den Charakter der Autonomie gefährden. Wir ſprechen daher lieber, wenn auch ein wenig umſtändlich, ſtatt von »Schönheit« von den »äſthetiſchen Werten«; denn wichtiger doch als Kürze und Geſchloſſenheit iſt die Klarheit und Eindeutigkeit des Ausdrucks.

Die Frage nach Sinn und Bedeutung der äſthetiſchen Werte können wir auch ſo ſtellen: welches ſind die letzten Abſichten des künſtleriſchen Schaffens? Es zeigt ſich dann ein Weg, der wenigſtens eine Annäherung geſtattet, wenn er auch nicht zur Löſung ganz hinführt.

Digitized by Google

Wenn wir nämlich die Kunſt dabei belauſchen, wie ſie Störungen abwehrt und welche Art von Störungen ſie abwehrt, ſo gelangen wir vielleicht zu einer Vermutung darüber, worauf es ihr eigentlich ankommt.

Wenn das Kunſtwerk ein Gegenſtändliches in ſich aufnimmt, ſo verliert dieſes Gegenſtändliche, das iſt ſchon von vielen bemerkt worden, im Kunſtwerk ſeinen Wirklichkeitscharakter. Die Kunſt will nicht den Eindruck eines Wirklichen hervorrufen, ſondern nur, wie man zu ſagen pflegt, einen »Schein« geben. Das beruht aber nicht auf einem Unvermögen der Kunſt; denn daß ſich ſehr leicht mit ähnlichen Mitteln, wie ſie der Kunſt zu Gebote ſtehen, eine Illuſion erzeugen läßt, beweiſen Wachsfiguren und Panorama. Es iſt das Fehlen der Illuſion auch nicht die akzidentelle Wirkung irgend welcher auf Anderes gerichteten Maßnahmen, ſondern die Kunſt weicht der Illuſion mit Abſicht aus. Und nicht etwa, wie man ein Überflüſſiges meidet, aus Sparſamkeit der Kräfte, ſondern die Illuſion wird gemieden wie eine Störung. Das zeigt ſich aber darin, daß gewiſſe Faktoren eingeſtellt werden, denen die Funktion obliegt, die Illuſion zu verhindern: alles, was dazu dient, das Kunſtwerk zu iſolieren d. h. aus der Wirklichkeit ſeiner Umgebung auszulöſen: in der Plaſtik wo die Illuſion ſo zudringlich nahe liegt, das Poſtament, das Weiß oder die unwirkliche Tönung des Materials, in der Dichtung die gebundene Sprache, im Schauſpiel die illuſionsſtörende Faſſung des Bühnenbildes. Eine Skulptur ſo aufgeſtellt und ſo bemalt, daß ſie für Wirklichkeit genommen werden kann, würde ihre äſthetiſche Wirkung verlieren. Die Möglichkeit des äſthetiſchen Wertes, die »Objektivität«, iſt alſo davon abhängig, daß die Illuſion vermieden wird. Aber warum? Man hat für den nächſten

Digitized by Google

Grund die Formel gefunden: das Kunſtwerk verlangt eine intereſſeloſe Betrachtung. Im äſthetiſchen Anſchauen ſoll der Wille des Subjekts ſchweigen. Es ſoll nicht aufkommen Wunſch noch Begehren, nicht Liebe noch Haß, keine Furcht, kein Hoffen. Da ſind Früchte gemalt: ich ſoll nicht an den Wohlgeſchmack denken, ſie eſſen zu wollen; da ſind Blumen; ich ſoll ſie nicht pflücken wollen zum Schmuck des Zimmers; da iſt ein Kampf: ich ſoll nicht eingreifen wollen, nicht trennen, nicht helfen. Würde es für Wirklichkeit genommen, auch dann vielleicht käme es nicht zu einem Handeln, aber Wille und Wunſch würden ſich regen. Vor dem Kunſtwerk aber ſoll der Wille ſchweigen; ganz paſſiv ſoll ich dem Schauen hingegeben ſein. So hätten wir gefunden, was die Kunſt als Störung empfindet und abwehrt: die Eigenregung des Willens im Beſchauer. Solche zu verhindern, iſt Zweck der illuſionshemmenden Momente.

Aber warum iſt eigenes Wollen eine Störung der äſthetiſchen Betrachtung? Warum ſoll der Wille ſchweigen im Schauen? Es bieten ſich drei Vermutungen. Entweder iſt die Willensruhe Selbſtwert; die Bedeutung der Kunſt wäre gerade die, den Willen zum Schweigen zu bringen, ihn von ſich ſelbſt zu erlöſen. Dieſe Hypotheſe iſt nur einem radikalen Peſſimismus annehmbar, der den Willen als in ſich unſelig behauptet; und ſie bringt es, ſtreng genommen, zu keiner Wertpoſition. Denn das Spiel mit der doppelten Verneinung ergibt beim Peſſimismus keine Bejahung; Luſt und Unluſt ſind ja nicht kontradiktoriſche Gegenſätze. Sollte ſchon jeder Nachlaß der Unluſt als poſitiven Wert ſich darſtellen können, ſo wäre ein Luſtvolles als unerſchöpflicher Urgrund vorauszuſetzen, das ſogleich jedes Vakuum aus-

Digitized by Google

füllte. Zudem ſcheint mir der voluntariſtiſche Peſſimismus in ſich unhaltbar: denn der Trieb, als Wurzel aller für das Subjekt geltenden Werte, kann nicht ſelbſt poſitiv oder negativ bewertet werden; Trieberfüllung und Triebhemmung ſetzen allererſt Wert und Unwert, das Begehren aber als ſolches iſt nicht wertfeindlich, vielmehr Urgrund aller Werte, da ohne triebhaftes Begehren gar kein Wert denkbar iſt; nur die Hemmung der Triebentfaltung, nur die Sperrung des Weges zur Erfüllung iſt ein Unwert.

Eine zweite Hypotheſe wäre: daß die Eigenbewegung des Willens den Akt der äſthetiſchen Rezeption ſtören könnte. Vielleicht müſſen wir darum paſſiv ſein, um ruhig das Werk in uns aufnehmen zu können. Wir müſſen ſtillehalten wie ein Gefäß, welches Gaben empfängt. Und ſicher kommt dieſes Moment mit in Betracht. Denn das äſthetiſche Objekt verlangt ja ein genaues Erfaſſen aller ſinnlichen Daten, wir müſſen aufmerkſamer betrachten als bei der empiriſchen Wahrnehmung; ſo iſt, bei der tatſächlichen Enge unſers Bewußtſeins, es günſtiger, wenn unſere Aufmerkſamkeit nicht durch Eigenregungen des Willens abgelenkt wird und der ganze Raum unſers Bewußtſeins dem äſthetiſchen Objekt frei bleibt. Dieſes Moment kommt alſo wohl in Betracht; es kann jedoch nicht der weſentliche Grund jenes Prohibitivs ſein. Denn beim Betrachten eines Bildes kommt mir auch wohl der Wunſch, es zu beſitzen, oft ein heftig drängendes Begehren, das gewiß auch im Sinne der Raumbeengung eine Störung bedeutet: und doch wird die Störung hier nicht als weſentlich empfunden. Es macht alſo einen Unterſchied, ob das erweckte Verlangen ſich auf das Kunſtwerk als ſolches bezieht, wie hier, wenn ich es zu erwerben wünſche, oder ob

Digitized by Google

ſich das Intereſſe anknüpft an den dargeſtellten Gegenſtand: in raumtechniſcher Hinſicht wäre aber kein Unterſchied zwiſchen beiden Fällen. Jenes Verbot iſt weſentlich nur gegen das Willensintereſſe am dargeſtellten Gegenſtand gerichtet, der als ein Faktor eingeht in das äſthetiſche Objekt und das ihm angeknüpfte Intereſſe mit hineinziehen würde. Darauf alſo kommt es an, daß ſich in das Erleben des äſthetiſchen Objekts keine Eigenbewegung des Willens einmiſcht – und nicht aus dem Grunde nur, weil dadurch der verfügbare Raum des Bewußtſeins eingeengt würde: alſo muß das äſthetiſche Objekt mit der Eigenbewegung des Willens unverträglich ſein.

Und hier bietet ſich eine dritte Vermutung. Wir brauchen ja nur daran zu denken, daß Eigenbewegungen überall da eine beſondere Störung ſein werden, wo es auf ein Bewegtwerden, auf ein Geführtwerden abgeſehen iſt. Denn ſoll etwas zu einem Ziele hingetragen werden, ſo muß es ſtill halten, ſich der Führung paſſiv überlaſſen. Darauf nun könnte jenes Verbot des Willensintereſſes hindeuten: daß mein Wille ſtill halten muß, damit ein Wollen an mir geſchehe. Dann müßte das äſthetiſche Erlebnis eine Willensführung bedeuten, ein Bewegtwerden meines Willens auf ein Ziel hin, vielleicht auch ein Zielerreichen – aber ohne eigene Aktivität. Es wäre eine paſſive Triebentfaltung. Das klingt freilich ſo in kurzer Ausſprache paradox, und wörtlich genommen iſt es ein Widerſpruch in ſich ſelbſt. Denn Triebentfaltung iſt identiſch mit Aktivität und kann nicht durch das Adjektum »paſſiv« beſtimmt werden. Wir drücken unſere Hypotheſe genauer ſo aus: es handelt ſich darum, daß jene mannigfaltigen Erlebniſſe der Spannung und Löſung, welche gewohntermaßen durch Triebentfaltung zuſtande

Digitized by Google

kommen und durch welche unſere eigene Aktivität uns bewußt wird – die erſte leiſe Regung des Wunſches, die Zielſpannung des Begehrens, das Ausgreifen zum Entſchluß, das Hin und Her der Wahlentſcheidung, das Vorwärtsdrängen der Tat, die Hemmungen, der Kampf, das Erlahmen, das Wiederaufraffen, das Nahen des Zieles, die Erfüllung – es handelt ſich vielleicht darum, daß dieſe Erlebniſſe, die normalerweiſe aus dem Triebe entſpringen und die Triebentfaltung ins Bewußtſein heben, auch durch andere Urſachen, von außen nämlich, nicht bloß aus dem Innern des Triebgrundes, angeregt werden können. Dann muß uns der Schein eines Trieberlebniſſes entſtehen, auch wenn wir völlig paſſiv ſind. Und gerade ein Stillhalten wird notwendig ſein, damit das von außen angeregte Spiel der Spannungen und Löſungen keine Störung erleide, damit es ſich ſo in uns vollziehe, wie es der Künſtler will. Denn jede Eigenbewegung unſers Willens würde ſolches Spiel durchkreuzen und verwirren; und ſo wäre begreiflich, daß das Kunſtwerk Mittel einſtellt, die auf den Eigenwillen des Beſchauers wie ein Quietiv wirken und dem Schauen das Willensintereſſe fernhalten ſollen.

Die Hypotheſe wäre alſo: daß die Kunſt darauf ausgeht, uns den Schein einer reichbewegten Triebentfaltung zu erwecken, ſodaß wir von ihr getragen durch Kampf und Schaffen ein Ziel zu erringen vermeinen. Nicht um von der Qual des Wollens frei zu werden, ſondern im Gegenteil, um eingeſetzt zu werden in ein reicheres Wollen, um die Wonnen des Schaffens und des Kampfes über uns ergehen zu laſſen, ſollen wir ſelbſt paſſiv ſein und intereſſelos beſchauen.

Das Poſtulat, die Wirklichkeitsilluſion zu vermeiden, das Poſtulat des intereſſeloſen Schauens, gibt uns den Anlaß

Digitized by Google

zu unſerer Deutung. Freilich, hätten wir keinen andern Grund, ſo möchte der Sprung der Hypotheſe zu weit ſein. Doch weiſt ja unſere ganze Unterſuchung über die Struktur des äſthetiſchen Objekts genau in die gleiche Richtung. Denn wir fanden als Elemente des äſthetiſchen Objekts unſinnliche, unbildliche Stimmungsimpreſſionen und bemerkten zwiſchen ihnen dynamiſche Beziehungen teleologiſchen Charakters, daß einige ſich zu einander verhalten wie Spannung und Löſung, wie Zielanſage und Erfüllung. Die Vereinigung von Streben und Erfüllung erſchien uns als das äſthetiſche Urphänomen. Oft iſt dieſes Verhältnis der Möglichkeit nach reziprok und bleibt daher in gleicher Abwägung beider Kräfte latent: und wir ſahen, wie die Kunſt darauf Rückſicht nimmt, indem ſie dann das eine Moment durch Akzentuierung hervorhebt, ſo wird das eine die Zielſetzung und das andere die Erfüllung. Einen teleologiſchen Charakter zeigen ſchon die einfachſten Elementarverbindungen: Purpur und Grün Stimmhebung und Senkung, oberer und unterer Oktaventon, Länge und Kürze im Rhythmus. Wir ſahen dann, daß eine Verknüpfung zu Komplexen in gleichem Sinne ſtattfindet: hier iſt die Spannung noch größer, der Weg von der erſten Anſage des Ziels bis zur Löſung noch weiter und führt über Widerſtände und durch Zwiſchenſpiele hindurch. Wie ſtark ſolche Spannung ſein kann, erfahren wir, wenn in einer Reihe von Diſtichen plötzlich der Pentameter ausbleibt, oder wenn ein Muſikſtück kurz vor den ſchließenden Takten abbricht: das iſt, als bliebe ein Eiſenbahnzug plötzlich auf offenem Felde halten: nun fühlen wir deutlich, daß es einem Ziel entgegenging, daß uns etwas dahintrug, daß wir nicht ſelbſt dahingelangen können, und empfinden die Unterbrechung als quälend.

Digitized by Google

Auch ſahen wir, wie das Telos Ordnung bringt in die chaotiſche Mannigfaltigkeit der Stimmungsverwandtſchaften, wie aus Sympathien und Antipathien Hilfe und Widerſtand wird in der Bewegung auf das Ziel hin, und daß Stimmungsimpreſſionen ſo verſchiedener Art wie die der ſinnlichen Formen und die des Inhalts und die des Materials und die der Differenzqualitäten durch Gleichheit eines Zieles zu der Einheit einer Bewegung zuſammengebunden werden, ſodaß die in einer beſtimmten Nuance von Gelb anhebende Erregung ihre Kontinuation findet im Bakchentanz korykiſcher Jungfraun, daß ſich der Kampf übermenſchlicher Leiden aufrichtet aus dem myſtiſchen Grund eines dunklen Grün, daß in dem Bilde einer Tafelrunde Perücken und Kronleuchter die geiſtreiche Konverſation der Geſichter weiterführen, und daß im Volkslied Landſchaft und Liebesſehnen wunderlich ſich miſchen. Das alles weiſt darauf hin, daß wir dem äſthetiſchen Schauen uns ganz hingeben, damit ein Wollen an uns geſchehe und wir darum ſtill halten: daß es auf eine Anregung und Kombination ähnlicher Erlebniſſe abgeſehen iſt, wie die, welche wir bei eigener Aktivität empfinden und worin gewohnterweiſe unſer Triebleben ſeiner ſelbſt bewußt wird.

Iſt aber dieſe Deutung richtig, ſo wird es kein beſonderer inhaltlich beſtimmter Trieb ſein, in welchem die äſthetiſchen Werte ihren Urſprung nehmen. Denn es handelt ſich ja nur um den Schein einer Triebentfaltung; die Zielſetzungen, die wir bei der Aufnahme des Kunſtwerks erleben, ſind keine urſprünglichen und kommen aus keinem Triebe in uns. Es gibt dann keinen beſondern Trieb, der im eigentlichen Sinne als äſthetiſcher Trieb bezeichnet werden könnte, der dem Lebenstrieb

Digitized by Google

und dem ſittlich-heroiſchen Trieb an die Seite zu ſtellen wäre, und als deſſen Erfüllung die äſthetiſchen Werte gedacht werden könnten. Es handelt ſich bei der äſthetiſchen Bewegung nur um Schein und um Analogien. Daraus aber, daß das Äſthetiſche nicht in einem Sondertriebe wurzelt, ſondern nur Schein iſt, folgt, daß es ſich anlehnen muß an die andern Triebe des Menſchen und durch dieſe und durch Beziehung auf dieſe zu definieren iſt – freilich nicht als deren wirkliche Auszweigung, vielmehr ſo, wie Analogie und Schein ein Urbild vorausſetzen. Und ſind dieſe Triebe untereinander verſchieden, nicht nur inhaltlich und in dem Gegenſtändlichen, an dem ſie ſich betätigen, ſondern auch formal, in der Art der Entfaltung und Erfüllung, ſo werden dieſen Unterſchieden des Urbildes die Modifikationen der äſthetiſchen Werte parallel gehen. Als ſolche nennt man gewöhnlich: das Schöne im engern Sinne, das Erhabene, und etwa noch das Komiſche, inſonderheit den Humor.

Wenn das äſthetiſche Erlebnis zu deuten iſt als Schein einer Triebentfaltung und ſein Urbild hat in den originalen Erregungen unſerer Triebe, ſo iſt zur letzten Aufklärnng der äſthetiſchen Werte unerläßlich eine Orientierung über das Syſtem der menſchlichen Grundtriebe. Wir würden dabei freilich zu weit von unſerm Wege abſchweifen, wollten wir hier mehr zu geben verſuchen als Umriſſe und aſſertoriſche Andeutungen; und wir müſſen die Begründung und Durchfechtung unſerer Meinungen einer folgenden Schrift überlaſſen. Auch werden wir ſogleich die Punkte aufſuchen, welche die beſte Umſchau über das Triebleben geſtatten; deren ſind zwei: wie gehandelt wird, und was als Wirklich-

Digitized by Google

keit geſetzt wird. Beides aber, Handeln und Wirklichkeit, hängt zuſammen.

Dem Suchen zeigt ſich als erſtes ein weitveräſteltes Triebſyſtem, das als Lebenstrieb oder als Syſtem der Lebensintereſſen bezeichnet wird. Die Objekte, durch welche man dieſen Trieb definieren kann, indem ſie Treffpunkte der Triebentfaltung ſind, laſſen ſich auffinden an dem Leitfaden des Poſſeſſiv »mein«. Da iſt zunächſt dieſes ſeltſame materielle Objekt, das immer gerade im Mittelpunkt der Wirklichkeit ſteht, niemals als Fernobjekt erſcheint, ſondern immer »hier« iſt, das ſich bewegt, wenn ich etwas will, deſſen Zuſtändlichkeiten Luſt und Unluſt bringen, und das noch durch andere Seltſamkeiten ſich auszeichnet: mein Körper: Erhaltung und Förderung desſelben iſt das Hauptmoment des Lebenstriebes. Dann folgt mit abgeſtuftem Intereſſe was ſonſt noch »mein« iſt oder »mein« werden kann: Verwandte, Freunde, Mitbürger, Mitmenſchen, Hab und Gut uſw. Liebe zum Meinigen könnte man den Trieb nennen, oder »Nächſtenliebe«, wenn dieſes Wort nicht mit ganz anderem Sinn behaftet wäre; denn es würde ſehr gut mitbezeichnen die Abſtufung und Rangordnung des Intereſſes vom Allernächſten, dem ego, bis zu dem, was weiter abliegt, aber immerhin noch als Nähe und als mein empfunden wird. Nennt man aber dieſen Trieb nach ſeinem Zentralobjekt, dem ego: Egoismus, ſo darf man nicht überſehen, daß mein ego dem andern, was mein iſt, nur voranſteht, nicht aber dieſes andere ausſchließt. Dieſes Zentrum des Triebes, die Stelle des ſtärkſten Akzentes, das ego, iſt bei jedem Subjekt ein anderes; während die weitere Ausbreitung der Sphären wohl eine partielle Deckung der Lebensintereſſen verſchiedener Subjekte ſein kann.

Digitized by Google

Meine Mitbürger z. B. können auch Deine ſein, dann geht unſer beider Streben ein Stück zuſammen, nämlich ſie mehr zu fördern als die Fremden.

Das Wirklichkeitsſyſtem, welches dem Lebenstrieb entſpricht, iſt die empiriſche Wirklichkeit, die Welt an welche Jeder zuerſt denkt, wenn von Realität die Rede iſt: die Welt, die wir aus unſern ſinnlichen Erfahrungen uns aufbauen, in der wir leben und uns betätigen: ſie iſt das Wirkungsfeld des Lebenstriebes. Bildlich geſprochen: wie ein ſich ſelbſt bewegendes Fahrzeug eines Widerſtand leiſtenden Mediums bedarf – ein Schiff kann ſich nur am Gegenſtand des Waſſers vorwärtsſchrauben, – ſo bedarf der Trieb zu ſeiner Entfaltung des Gegenſtandes. Genauer: jedes empiriſche Objekt, bloß als Objekt, und abgeſehen davon ob es wirklich iſt oder nicht, bedeutet für den Lebenstrieb einen hypothetiſchen Imperativ, der die unbeſtimmten Möglichkeiten der Triebentfaltung allererſt determiniert. Und die Realität eines empiriſchen Objektes bejahen, heißt die Gültigkeit eines ſolchen Imperativs bejahen. Auch ein fingiertes Objekt bedeutet einen hypothetiſchen Imperativ; aber indem wir es als Fiktion und irreal ſetzen, verneinen wir ſeine Gültigkeit und ſagen damit, daß die Befolgung des Imperativs nicht zum verheißenen Ziele hinführt. Ob die den Imperativen gemäße Betätigung zum Ziel führt oder nicht, das entſcheidet über Wirklichkeit oder Nicht-Wirklichkeit der empiriſchen Objekte. Erfüllung des Lebenstriebes iſt alſo indirektes aber letztes Kriterium der Realität, ein direktes gibt es naturgemäß nicht; und alle andern Wirklichkeitskriterien, zumal die proleptiſch gebrauchten wie z. B. der Wahrnehmungscharakter der Objektvorſtellungen, entnehmen aus jenem ihre Gültigkeit und werden

Digitized by Google

durch jenes beſtändig überwacht und rektifiziert. So hat die empiriſche Wirklichkeit ihren letzten Grund im Lebenstrieb; daß wir dieſen Trieb durch Wirklichkeitsobjekte definieren, ſpricht nicht gegen die Abhängigkeit und Ausgängigkeit der Wirklichkeit vom Trieb, und rührt nur daher, daß der »Trieb an ſich« nicht definierbar iſt – er wird von andern Triebſyſtemen erſt unterſcheidbar durch die Beſtimmtheit ſeiner Entfaltung, alſo durch Angabe der Objekte, auf welche er ſich bezieht, nach denen er ſich richtet, welche als hypothetiſche Imperative beſtimmte Richtlinien der Triebentwicklung bedeuten.

Gibt es aber neben dem Lebenstrieb und neben der Lebenswirklichkeit noch ein andres Triebſyſtem und darin ſich gründend eine andre Wirklichkeitsſphäre? Folgen wir dem Leitfaden des Handelns, ſo treffen wir unter der Bezeichnung des Sittengeſetzes oder der Moral ein Syſtem von Werten an, das ſich von den Lebenswerten deutlich unterſcheidet und ſich oft zu dieſen als Gegenſatz hinſtellt. Aus welchem Trieb entſpringt es? Eine genauere Unterſuchung würde zeigen, daß es ſich bei den moraliſchen Geboten um heteronome Werte handelt. Derjenige, dem ſie als Gebote obliegen, der ſie erfüllen ſoll, der ſie als Werte anerkennen ſoll, dem ſind ſie in Wahrheit nicht eigene und urſprüngliche Werte; er folgt nicht einem Triebe, wenn er ſie erfüllt, ſondern ſie ſind ihm von außen auferlegt. Man kann ſie nach folgendem Schema verſtehen: Jedes Subjekt hat ſeine eigene Sphäre von Lebensintereſſen, und das Zentrum jeder Sphäre, das ego, iſt überall ein anderes: ſo können die Intereſſenkreiſe der verſchiedenen Subjekte ſich nur partiell decken, niemals aber ganz zuſammenfallen. Es hat aber der

Digitized by Google

Egoismus eines Jeden die Tendenz, ſich durchzuſetzen auf Koſten aller Andern, auch ſucht er alle Andern ſeinem Nutzen dienſtbar zu machen. Andrerſeits ſind die Subjekte auf ein Zuſammenleben angewieſen zum Zweck gemeinſamen Schutzes und zur Erreichung von Zielen, die über die Einzelkraft hinausgehen. So kommt es nicht zu einem Kampf Aller gegen Alle, vielmehr zu einem Ausgleich der einander widerſtreitenden Intereſſen in dem Sinne wie es dem Gleichgewicht der Einzelkräfte entſpricht. Das bedeutet, daß der Schwächere gezwungen wird, dem Egoismus des Stärkern zu dienen, dafür aber, wegen dieſer ſeiner Nützlichkeit, vom Stärkern geſchützt und gehalten wird. Wer aber iſt der »Stärkere«? Das hängt davon ab, ob zwiſchen den Einzelnen große Machtdifferenzen beſtehen und ob ſich eine Vielheit zu einer Machteinheit zuſammenſchließt. Sind die Machtdifferenzen zwiſchen den Einzelnen unweſentlich im Verhältnis zu den Einheitstendenzen, ſo iſt es die Geſamtheit, die Geſellſchaft, welche dem Einzelnen gegenüber der Stärkere iſt. Dann entſtehen die »moraliſchen« Wertungen. Denn ſtabiliſiert ſich dieſes Gleichgewicht der Kräfte, ſo erſtarren die Forderungen der ſtärkeren Majorität zum Sittengeſetz: das iſt, was man gemeinhin Moral nennt: es iſt die Lebensordnung der Gemeinſchaft, ausgedrückt durch eine Summe von Pflichten und als ſolche auferlegt den Einzelnen der Gemeinſchaft.

Das Ziel des Pflichtengebotes iſt immer: der Nutzen, das Wohl des Stärkeren, alſo: das Wohl des Ganzen, der Nutzen der Andern, das größte Lebensglück der größten Menge. Auf eine kurze Formel gebracht: Altruismus. Nun ſchließt zwar der Lebenstrieb eine gewiſſe Förderung Anderer ein, ſoweit ſie mir naheſtehen und

Digitized by Google

als die Meinigen in Betracht kommen, doch liegt dabei immer der Akzent auf dem ego, und die Voranſtellung des fremden Nutzens, wie das Sittengeſetz verlangt, bedeutet eine völlige Umkehrung des Triebgemäßen. Dieſe in den moraliſchen Werten auftretende Rangordnung iſt dem Einzelnen fremd; von ſich aus würde er anders werten. Aber die Geſellſchaft ſorgt durch Lohn und Strafe, oder durch Lob und Tadel, welche Anweiſung auf Lohn und Strafe bedeuten und ähnlich wie Papiergeld funktionieren, für eine Anpaſſung der moraliſchen Werte an die autonomen Lebenswerte. Zum Lohnen und Strafen gehört die Überlegenheit des Stärkeren, daher nur dieſer die moraliſchen Forderungen ſeinem Egoismus gemäß beſtimmen kann. Für den Schwachen aber bilden Lohn und Strafe ein egoiſtiſches Motiv, ſich jenen Forderungen zu unterwerfen; dazu kommt dann noch die egoiſtiſche Rückſichtnahme auf die Gegenſeitigkeit des Tuns und Forderns: denn als Glied der Ganzheit iſt der Einzelne ja auch mitfordernd und Teilhaber am Nutzertrag.

Das Heteronome der moraliſchen Werte tritt ſchon in ihrer Form zutage: »Du ſollſt!« Es wird kategoriſch gefordert. Und daß Lohn und Strafe, Lob und Tadel notwendig ſind, die Erfüllung der Moralgeſetze zu ſichern, ſpricht dafür, daß der Altruismus, das Aufgeben oder Hintanſetzen des eigenen Nutzens zu gunſten fremden Nutzens, nicht in der Triebnatur des Menſchen begründet liegt.

An dem heteronomen Charakter des Sittengeſetzes ändert es durchaus nichts, wenn nicht mehr die einzelne Leiſtung, der einzelne Nutzerfolg als ſolcher gewertet wird, ſondern auf die Motivationen des Handelns geſehen wird: wenn die gute Geſinnung höher ge-

Digitized by Google

ſtellt wird als die gute Tat: ſo lange hier wie dort »gut« durch den Nutzen des Stärkeren, der überlegenen Majorität definiert wird. Der Utilitätskalkül iſt nur feiner und weitſichtiger, er wertet die Ausſichten auf zukünftige Erträge und verſchmerzt darüber auch einen gelegentlichen Mißerfolg. Und ähnlich ſind die moraliſchen Maximen: Tue Deine Pflicht! – oder: handle immer nach Deinem Gewiſſen! Denn die Gemeinſchaft behält ſich dabei vor, den Inhalt meiner Pflichten zu beſtimmen – im Sinne ihres Nutzens, im Sinne des größten Glückes der größten Menge; und der Hinweis auf mein Gewiſſen ſoll mir nicht die Freiheit autonomen Handelns übergeben, ſondern die Geſellſchaft hat mir durch die von ihr überwachte Erziehung ihre altruiſtiſchen Imperative eingepflanzt, und dieſe meint ſie, wenn ſie an mein Gewiſſen appelliert. Wenn alſo Geſinnung, Pflichttreue und Gewiſſenhaftigkeit höher geſtellt werden als der einzelne Utilitätserfolg, ſo iſt das keineswegs eine höhere Moral gegenüber der utilitariſtiſchen Forderung, ſondern es iſt nur die Klugheit deſſen, der die Kapitalanlage höher anſchlägt als den einzelnen Zinsertrag; und man begreift, daß der Stärkere ſich die Züchtung guter Geſinnungen beſonders angelegen ſein läßt. – Die ſogenannten moraliſchen Werte ſind alſo heteronom und ſie erlangen nur dadurch Geltung, daß ſie dem Lebenstriebe angeknüpft werden durch Lohn und Strafe; ihren Urſprung aber nehmen ſie im Egoismus der Wert-Fordernden, der Pflicht-Gebietenden.

Wir geben in der Erklärung der moraliſchen Phänomene Hobbes und der griechiſchen Aufklärung im weſentlichen recht. Nur glaubten ſie damit die letzten Werte des Handelns analyſiert zu haben. Stimmen wir auch dem

Digitized by Google

bei? Oder finden wir noch jenſeit des Moraliſchen andere Werte des Handelns? Kennen wir nicht etwas, das wir als autonome Sittlichkeit von den heteronomen Forderungen der Moral deutlich unterſcheiden und das aus einem ganz anders gearteten Trieb erwächſt? Kennen wir nicht ein freies ſittliches Tun, dem gegenüber die ſubalterne pflichttreue Gewiſſenhaftigkeit ſteril erſcheint und faſt wie ein Zerrbild?

Ob freilich allen Menſchen ein Trieb zum Sittlichen innewohnt, darüber iſt ſchwer Beſtimmtes zu ſagen. Denn ſolcher Trieb iſt nicht wie der Lebenstrieb unerläßliche Bedingung des bloßen Daſeins; er könnte alſo der Anlage nach gegeben ſein, ſich aber nicht entwickeln und darum verkümmern oder entarten. Auch nimmt die Energie des Lebenstriebes von früh an den Apparat der Volitionen für ſich in Anſpruch; dazu dann die Erziehung im Sinne des heteronom Moraliſchen – ſo kommt es zu Gewohnheiten des Tuns, die einem andersgearteten Streben den Raum vorwegnehmen. Und endlich ſtehen dann viele Menſchen ſo ganz im Banne der Erfolgsmoral und ſind ſo befangen, daß ſie ſich ſittlich freier Regungen ſchämen, und was ſie Sittliches tun, dem hängen ſie vor ſich und andern ſogleich den Mantel der Nützlichkeit um: ſie taten es nur, glauben ſie faſt ſelbſt, um Andern zu nützen, für das allgemeine Wohl, für das größte Glück der größten Menge; und faſt lieber möchten ſie ſich eines klugen Egoismus bezichtigen laſſen als einer nutzloſen Sittlichkeit. Denn ſie ſchämen ſich des Sittlichen, weil es dem Utilitätsverſtande ſinnlos erſcheint. So iſt das Sittliche des Alltags ſchwer nachzuweiſen, da es ſich in ſeiner äußern Erſcheinung aus Scham gern dem geforderten und allgemeingeſchätzten Altruismus anpaßt – eine Art mimicry

Digitized by Google

des Sittlichen. Doch in einigen Menſchen bricht es durch wie heller Trompetenklang. Sie ſchreiten ohne Bedenken über die Rückſichten eigenen und fremden Vorteils hinweg zu ihrem Ziele hin und ſetzen eigenes und Anderer Leben dafür ein. Was aber wollen ſie? Wohin geht ihr Weg? Es ſind ſonderbare Schwärmer! Was treibt ſie? Ein Sinnloſes: man nennt es »Idee«. Man nennt ſie »Idealiſten«. Aber was ſie tun muß doch einen Zweck haben? Man ſetzt doch nicht die Kraft ſeiner Jahre und ſein und Anderer Leben ein für ein Nichts? Der Seltſame da aus Galiläa ſchien gekommen, ſeine Mitbürger zu erlöſen von der Fremdherrſchaft und den römiſchen Steuern. Aber nein, er ſtirbt, ohne auch nur etwas dafür zu tun und täuſcht das Vertrauen aller Nationalgeſinnten, er läßt ſich verurteilen und kreuzigen wie ein Verbrecher. Aber was bedeutet das Alles - denn man ahnt wohl die Nähe eines Großen, - aber wie iſt es zu verſtehen? Sollte es vielleicht gerade auf das Sterben abgeſehen ſein, ſtarb er vielleicht für uns, zu unſerm Nutzen, um uns Leiden zu erſparen, um wie ein Opferlamm uns loszukaufen von der Sündenſtrafe? Sodaß wir nun nicht mehr vor dem Tode zu bangen brauchen, weil uns, erkauft durch ſein Leiden und Sterben, im Jenſeits eine noch genußreichere Fortſetzung unſers Lebens in Ausſicht ſteht? Oder jener in Barbizon, der ſeiner Kunſt treu bleibt allem zum Trotz, tat er es nicht in altruiſtiſcher Geſinnung, gab er nicht ſich und die ihm am nächſten ſtanden, Frau und Kinder, rückſichtslos dem Mangel preis, um den Beſitzenden die Freuden edlen Genießens zu ſchaffen? Und der Held, der für das Vaterland auszieht, was meint er mit dem Tod »fürs Vaterland«? Gilt es nicht eigentlich unſerer Induſtrie, ihr neue Abſatzgebiete zu erſchließen und läßt

Digitized by Google

er nicht ſein Leben für den Nutzen unſerer Handelsleute? Denn das Tun und Treiben jener Schwärmer bringt ja faſt immer greifbare Vorteile, und oft iſt es gerade eine Lebensnot, welche ſie aufruft. Und doch bleibt ein Rätſelhaftes und etwas, das nicht eingeht in das Verſtandesmaß der Lebens- und Moralwerte, ſodaß es wieder ſcheint, als lebten ſie von einem ganz andern Grunde aus, als ſeien Nützlichkeitsberechnungen ihnen fremd, als wüßten ſie nichts von dem Nutzen, der ihnen folgt, oder als ſei die Lebensnot der Andern ihnen nur ein willkommener Vorwand: als ſei die notſtillende Gabe nur ein Vorwand, etwas anderes zugleich geben zu dürfen: ſich ſelbſt und ihre Liebe. Das Seltſamſte aber: von der ſtaunenden Herde löſt einer ſich nach dem andern los, um Jenen nachzufolgen. Denn es iſt in vielen von ihnen eine Stelle, die ſie ſelbſt nicht kannten, und die begreift, was Wahnſinn ſchien: daß das Leben einen Sinn erhalten kann, der über das Leben hinausweiſt, und daß es erſt dann einen Sinn bekommt, wenn man es hingibt. Und ihnen wird bewußt, daß bisher ein ungeſtilltes Sehnen nach einem Höhern in ihnen war; es ergreift ſie wie ein Rauſch, daß ihnen im Beiſpiel die Möglichkeit der Erfüllung gezeigt wird. Und ſie folgen ihm nach und fühlen, daß das Reich Gottes nahe iſt.

Wo der ſittliche Trieb in ſeinen Manifeſtationen ſich am deutlichſten abhebt gegen die egoiſtiſchen Lebenswerte und den heteronomen Altruismus der Moral, erweiſt er ſich als ein Streben nach Hingabe an ein Höheres, nach Erhebung zu einem Höheren, nach Einswerden mit einem Höheren durch Selbſthingabe. Ein »Höheres« darum, weil ſeinetwillen die höchſten Lebensgüter hingegeben werden. Der ſittliche Trieb

Digitized by Google

ſchließt eine Wertung des Lebenstriebes ein: hier iſt das Leben Endzweck, im Sittlichen wird es ein Mittel. Wozu leben wir? Wo der Lebenstrieb das Ganze des ſubſtantiellen Grundes iſt, wie beim bloßen Animal, kommt nicht die Frage nach einem Sinn des Lebens. Das Leben ſteht in ſich, um ſeiner ſelbſt willen wird es gelebt. Wenn jene Frage aber auftaucht, dann iſt ſie Beweis für ein Streben aus anderem Grunde. Und der Altruismus gibt keine Antwort. Denn iſt mein Daſein ſich nicht ſelbſt genug, ſo reicht auch das Leben für Andre nicht weiter, da der Andern Daſein völlig gleich iſt mit meinem. Iſt mein Leben in ſich ein Nichts, ſo iſt die Vielheit des Gleichen auch keine poſitive Größe. Doch was iſt das Höhere, das als Zielpunkt den ſittlichen Willen definiert? Es ſcheint – bei erſter Betrachtung – ſo mannigfacher Art, bald ein Einzelnes, bald eine Gruppe von Objekten, oder auch ein Abſtraktum, dem kein Konkretes entſpricht: das Kind, das Weib, der Mann, die Familie, die Armen und die Kranken, das Vaterland, die Heimat, die väterliche Scholle, die Kunſt, die Wiſſenſchaft, die Menſchheit: ſind das nicht die Objekte, denen die ſittliche Hingabe gilt? Aber wie könnten ſie mir höher gelten als meine eigene Exiſtenz? Und in Wahrheit handelt es ſich auch um Objekte einer ganz andren Sphäre, um etwas, was hinter jenen Dingen und Begriffen liegt und durch ſie hindurchſcheint, wie ein Feuer durch die Öffnungen einer Hülle. Die Hingabe gilt einem Metaphyſiſchen, das ſich dem einen hier dem andern dort offenbart; der eine erfährt es, wenn er in Kinderaugen blickt, den andern trifft es in der flehenden Gebärde eines Armen; – und die Wiſſenſchaft, die Kunſt, das Vaterland und dieſe Ideen alle ſind nicht abſtrakte Begriffe, wie ſie dem

Digitized by Google

empiriſchen Blick erſcheinen, ſondern für den Schaffenden ſind es konkrete metaphyſiſche Wirklichkeiten.
Denn wie dem Lebenstrieb die empiriſche Wirklichkeit, ſo entſpricht dem ſittlichen Trieb notwendig eine Wirklichkeit eigener Art, als Material der Betätigung, als Gegenſtand des Strebens. Der anders gerichtete Trieb ſetzt andere Determinationen voraus und gibt andere Beſtätigungen. Die Gegenſtände dieſer Sphäre müſſen aber auch Triebdeterminationen bedeuten in Form hypothetiſcher Imperative: durch ſie werden die unbeſtimmten Möglichkeiten der ſittlichen Triebentfaltung erſt beſtimmt. Und die letzte Beſtätigung der metaphyſiſchen Realität liegt in der Erfüllung des ſittlichen Triebes; denn Realität bedeutet hier, wie in der Sphäre des Empiriſchen, nichts anders als die Gültigkeit ſolcher determinierenden Imperative: daß ihre Befolgung zur Trieberfüllung hinführt. Bedarf daher auch der Realitätsglaube ſtets proleptiſcher Kriterien, weil er dem Handeln vorangehen muß, ſo ſchöpfen dieſe doch ihre Kraft aus den definitiven Beſtätigungen der Trieberfüllung und werden durch ſolche beſtändig kontrolliert und rektifiziert. »Erfahren« wird alſo dieſe metaphyſiſche Welt ſo gut wie die andere und in analoger Weiſe wie die andere; ſie wird nicht durch Deduktion gewonnen; ſie beweiſen wollen – wie es die »Gottesbeweiſe« unternehmen – iſt ſo ſinnlos, als wollte man die gewöhnliche Außenwelt beweiſen. Realität läßt ſich nicht beweiſen, ſondern nur in der Trieberfüllung »erfahren«. Ohne ſittlichen Trieb keine Überwelt, wie ohne Lebenstrieb keine empiriſche Wirklichkeit; wem kein ſittlicher Trieb innewohnte, dem könnte ſie nicht durch Beweis erſchloſſen werden – und er bedürfte ihrer auch nicht, denn ihr Sinn iſt, Entfaltungsſphäre des ſittlichen Triebes

Digitized by Google

zu ſein. »Erfahrungswelten« ſind alſo beide Welten, die metaphyſiſche ſo gut wie die phyſiſche; und wenden wir trotzdem auf dieſe letztere allein das Wort »empiriſch« an, ſo geſchieht es nur, weil dieſer Ausdruck durch Sprachgebrauch mit dieſer Sphäre ſo eng verknüpft iſt, daß er ſeinen urſprünglichen Wortſinn nicht mehr gegenſätzlich behauptet.

So lebt der Menſch, wenn ſein Wille nicht wie beim Tier zu einer ungebrochenen Einheit angelegt iſt, ſondern ſich in eine Doppelheit ſpaltet, in zwei Welten zugleich; und daß der eine Trieb ſich des andern bemächtigt als eines Mittels und ſich ihm überordnet, damit iſt die eine Welt dem Range nach über die andere geſtellt. Darum und in dieſem Sinne nennen wir ſie »überempiriſch«. Sie hat nichts zu tun mit »Dingen an ſich«, ſondern iſt, wie die andere, eine Erfahrungswelt und eine Wirklichkeit für das Subjekt. Auch iſt es nicht eine Wirklichkeit, in die der Menſch erſt nach Abſolvierung des empiriſchen Daſeins eintreten ſoll, nicht eine Welt, die auf ihn wartet, kein zeitliches Jenſeits; vielmehr iſt es die Welt, in welche das ſittlich autonome Handeln ſo unmittelbar eingreift, wie in die empiriſche Welt die Betätigung des Lebenstriebes, und die in jeder Erfüllung des ſittlichen Schaffens als Gegenwart ſich beſtätigt.

Aber ſprechen wir nicht von dieſer überempiriſchen Welt wie von einer fernen und unbekannten? Müßte ſie nicht offen daliegen, jedem ſittlich Strebenden ſichtbar, wie jedem Lebenden die Sinnenwelt? Der Grund, warum wir in ihr ſo wenig heimiſch ſind, kaum wiſſen, daß wir ſie haben, nicht wiſſen, wie weit ſie reicht und was zuſammenhängt, iſt wohl dieſer, daß der ſittliche Trieb in ſeiner Entfaltung zumeiſt hinter dem Lebens-

Digitized by Google

trieb weit zurückſteht, auch durch die heteronome Erfolgsmoral gehemmt wird, ſodaß viele ſich des Sittlichen ſchämen und es dem Utilitarismus anzupaſſen verſuchen. So entſteht auch eine Anpaſſung der Überwelt an das Empiriſche: das Göttliche ſoll Helfer ſein in Lebensnöten, ihm wird die Bürgſchaft für die utilitariſtiſche Wertordnung zugewieſen, mit Verheißungen und Strafandrohungen ſoll die Gottheit dafür ſorgen, daß ein Jeder für den Nutzen der andern lebe, ſie ſoll den heteronomen Altruismus der Moral dem Egoismus der Einzelnen einfügen: »auf daß es Dir wohlgehe und Du lange lebeſt auf Erden«. Dadurch wird die Überwelt ihrer Sonderart beraubt. Das ſtärkſte Hindernis für die klare Sichtbarkeit des Metaphyſiſchen liegt aber in den religiöſen Mythen, in denen die Phantaſie über alle erfahrenen Gewißheiten hinausdrängend eine anſpruchsvolle Scheinwelt produziert, welche Antwort gibt, ehe gefragt wird und das Bedürfnis nach Frage unterbindet. Es hat Zeiten gegeben, wo die Mythenbildung auch die Erkenntnis der empiriſchen Wirklichkeit überwucherte, hier hat die ſyſtematiſche Forſchungsarbeit ſie zurückgedrängt. Aber dem Reichtum der religiöſen Mythen gegenüber erſcheint das Wenige unſerer ſittlichen Erfahrung ſo dürftig, daß man ſich ungern zu einer Beſchränkung auf das unmittelbar Gewiſſe entſchließt; auch iſt die Ausſicht auf eine ſtärkere Belebung und einen Zuſammenſchluß der ſittlichen Kräfte ſo gering, daß eine Zurückdrängung der Mythen zu gunſten einer klaren Erkenntnis des Metaphyſiſchen vorerſt nicht zu erhoffen iſt.

Was für den Lebenstrieb Endziel iſt und höchſtes Gut, wird vom ſittlichen Trieb zum Mittel gemacht, eingeſetzt, geopfert für ein Anderes; das beſtimmt die Rang-

Digitized by Google

ordnung der Triebe und die Rangordnung ihrer Entfaltungsſphären, der Wirklichkeiten. Dasſelbe Moment bedingt einen Gegenſatz ihrer Erfüllungsformen für das Subjekt. Die Erfüllung des Lebenstriebes iſt Selbſtbehauptung des Subjekts: ſo iſt der Erfüllungsakt in ſich einheitlich und ohne Diſſonanz. Dagegen das ſittliche Streben iſt gebunden an eine Selbſtentäußerung des Subjekts: eine Selbſtvergeſſenheit, ſich einzuſetzen, ſich hinzugeben an ein Anderes, ein Sprengen der individuellen Exiſtenz, um einzutauchen in eine überindividuelle Einheit. So trägt die Erfüllung des ſittlichen Strebens in ſich den Zwieſpalt, daß das Subjekt zugleich unterliegt und ſiegt – und nicht in zufälligem Zuſammentreffen beides, ſondern das eine weſentlich an das andere gebunden: ein Siegen durch Selbſtverneinung.
Mit dieſem Gegenſatz der in ſich einheitlichen und der in ſich zwieſpältigen Erfüllungsform und mit der Unterſcheidung der niedern und der höhern Entfaltungsſphäre haben wir die für unſer äſthetiſches Problem wichtigen Momente aufgefunden.

Wir waren dahin gelangt, das äſthetiſche Erlebnis als Schein einer Triebentfaltung zu deuten. Wer ſich in die Betrachtung eines Kunſtwerkes verſenkt, ſo ſagten wir, tut es, ein Wollen an ſich geſchehen zu laſſen; und darum muß er »intereſſelos« ſtillhalten, damit nicht Eigenbewegungen ſeines Willens ſtörend einfließen in das Spiel der Spannungen und Löſungen. Das äſthetiſche Objekt hat teleologiſche Struktur, ſeine Elemente, die Stimmungsimpreſſionen, müſſen in ihren dynamiſchen Beziehungen ſo zuſammengefügt ſein, daß ſie einer auf ein Ziel gerichteten Bewegung entſprechen; ſodaß wir, bei der Aufnahme der Stimmungsimpreſſionen

Digitized by Google

aus dem Kunſtwerk, in uns jene mannigfachen Empfindungen des Strebens, der Spannung, der Hemmung, des Widerſtandes, der Hilfe, des Kampfes, des Unterliegens oder Bezwingens ähnlich und in ähnlicher Folge erleben können, wie ſie normalerweiſe die eigene Aktivität begleiten und anzeigen.

Dieſes gilt von jedem Objekt äſthetiſcher Betrachtung, das auf Wert Anſpruch erhebt, mag dieſer Anſpruch berechtigt ſein oder nicht, alſo von jedem Objekt, bei welchem die äſthetiſche Wertfrage möglich iſt. Wir können über kein Kunſtwerk ein äſthetiſches Urteil fällen – ſei es bejahend, ſei es ablehnend –, ohne daß wir ſeine Stimmungsimpreſſionen in uns aufnehmen und uns ſo einſtellen, daß ſie ſich teleologiſch mit einander verknüpfen. Die teleologiſche Struktur gehört zur äſthetiſchen »Objektivität« d. h. zur Wertmöglichkeit.

Aber welche Objekte ſind wertpoſitiv? Es iſt ohne weiteres einzuſehen, daß eine Bedingung des poſitiven Wertes dieſe ſein muß: daß das paſſive Trieberlebnis mit einer Trieberfüllung endet. Ob der Erfüllungsakt die einzige Bedingung poſitiven Wertes iſt, laſſen wir einſtweilen dahingeſtellt. Nun haben ſich uns zwei Erfüllungsformen gezeigt, die eine charakteriſtiſch für den Lebenstrieb, die andere für den ſittlich-heroiſchen Trieb. Danach müſſen ſich die äſthetiſchen Werte – ſoweit ſie durch den Erfüllungsakt bedingt ſind – in zwei Gruppen auseinanderlegen, deren eine durch die Einheitlichkeit, deren andere durch die geſchilderte Zwieſpältigkeit des Erfüllungsaktes gekennzeichnet iſt. Und jeder äſthetiſche Wert, da Erfüllung eine Bedingung der Wertpoſitivität iſt, muß in die eine oder in die andere Gruppe hineingehen. Doch iſt die zweite Gruppe weniger gleichmäßig als die erſte, und einige ihrer Modi werden ſich

Digitized by Google

dieſer nähern; denn der Erfüllungskonflikt kann verſchieden ſtark ſein – er mag in einigen Fällen faſt verſchwinden, wie ja auch bei der originalen Aktivität des ſittlichen Triebes die Lebensintereſſen nicht immer in gleicher Schroffheit zurückgeſetzt werden; und ſo enthält dieſe Gruppe von der Annäherung an die andere bis zum weiteſten Abſtand eine Stufenfolge von Unterſchieden.

Bei den Stimmungsimpreſſionen ſind zwei Arten von Beziehungen nachgewieſen: die dynamiſchen Relationen und die qualitativen Verwandtſchaften. Jene ſind maßgebend für die Erfüllung und für die Art des Erfüllungsaktes: ſo iſt von ihrer Ordnung die eine der Wertbedingungen und die eben beſprochene Wertgruppierung abhängig. Was bedeuten nun aber für den Wert die qualitativen Verwandtſchaften? Es iſt daran zu erinnern, daß Stimmungsimpreſſionen, auch wenn ſie ungleichartigen und inkomparablen Veranlaſſungen entſtammen, doch einander ähnlich ſein können: die der Farbe denen der Töne oder der Geräuſche oder der Gerüche oder der Berührung oder der Bewegung, und alle dieſe wiederum ähnlich den Impreſſionen von Realobjekten oder des Materials oder der Differenzempfindungen. Stehen aber verſchiedenartige Faktoren untereinander in Ähnlichkeitsverhältnis, ſo wird, falls ſich in der Sphäre des einen Faktors tiefgehende Wertunterſchiede vorfinden, eine Übertragung dieſer Differenzen auf die andern Faktoren ſtattfinden, denn ſie werden entweder dem geringerwertigen oder dem höherwertigen ähnlich ſein. Nun haben wir im Gegenſtändlichen Wertunterſchiede gefunden, die mit der Entfaltung der Triebanlagen zuſammenhängen. Wir

Digitized by Google

unterſchieden nämlich eine empiriſche und eine metaphyſiſche Welt als Entfaltungsſphären des ſinnlichen und des ſittlichen Triebes. Dieſer Unterſchied einer höhern und einer niedern Welt muß ſich durch die qualitativen Verwandtſchaften auf das ganze Gebiet der Stimmungsimpreſſionen übertragen. Es werden die Impreſſionen, die aus den Formen entſpringen oder aus den Eigentümlichkeiten des Materials oder aus den Differenzempfindungen durch ihre qualitative Verwandtſchaft an die niedere oder an die höhere Sphäre anklingen können. Und je nachdem die einen oder die andern im Ganzen des äſthetiſchen Objekts überwiegen, geben ſie dieſem Objekt eine verſchiedene Höhenlage: ſie geben ihm entweder den Rang des Empiriſchen oder den des Metaphyſiſchen. Das auch, wenn das Kunſtwerk kein Gegenſtändliches und das äſthetiſche Objekt kein Gegenſtandsbewußtſein einſchließt, wie bei der Muſik; die bloße Form genügt, die Höhenlage zu beſtimmen. Hören wir Beethoven oder hören wir einen Gaſſenhauer: wir fühlen uns dabei in zwei verſchiedenen Welten. Daher beſtimmt auch in der bildenden Kunſt der dargeſtellte Gegenſtand keineswegs immer die Höhenlage des Werkes; die Formen können dominieren und das Ganze einer andern Sphäre zuweiſen.

Nun iſt zwar in der originalen Aktivität immer eine beſtimmte Realitätsſphäre mit einer beſtimmten Erfüllungsform verknüpft; denn jeder der beiden Grundtriebe iſt durch eine beſondere Art des Erfüllungsaktes charakteriſiert und empfängt durch eine der beiden Welten ſeine Determinationen. Dagegen iſt beim äſthetiſchen Erlebnis die Triebentfaltung nur Schein und iſt keine Selbſtbeſtimmung nach Maßgabe gegen-

Digitized by Google

ſtändlicher Anweiſungen: ſo ſind hier Erfüllungsform und Entfaltungsſphäre nicht notwendig an einander gebunden. Die Welt des Gegenſtändlichen klingt nur an in den Verwandtſchaften der Stimmungsqualitäten, ſie wird nicht Leitfaden der teleologiſchen Entwicklung. Es ſind dann vier Möglichkeiten ihres Zuſammentreffens denkbar, indem die Paarheit der niedern und der höhern Sphäre ſich kreuzt mit derjenigen der einſtimmigen und der konflikthaltigen Erfüllungsform. Und es ergeben ſich ebenſo viele Modifikationen des Äſthetiſchen, und wenn der Erfüllungsakt ausreichte, Wertpoſitivität zu geben, ſo hätten wir vier Gruppen äſthetiſcher Werte. Sicher, was ſich gemeinhin Kunſt nennt, iſt auf allen vier Gebieten betriebſam; doch wird uns eine ſpätere Betrachtung nötigen, den Begriff der Kunſt einzuſchränken.

Beim erſten Modus bleibt das Objekt in der niedern Sphäre und hat den Erfüllungscharakter des Lebenstriebes. Werke dieſer Art gehen dem Verſtändnis leicht ein, zumal ſie gern den hedoniſchen Wohlklang der ſinnlichen Formen oder den Reiz des Gegenſtändlichen oder die Konzentration und Stärke der Stimmungseindrücke benutzen, ſich einzuſchmeicheln: das trivial Idylliſche, das Süßliche, das Selbſtgenügen der Beſchränktheit, und alles dasjenige, was die große Menge der Kunſtfremden als ſchön und ſtimmungsvoll unmittelbar empfindet und ergreift.

Die zweite Gruppe: das Objekt in der niedern Sphäre, die Erfüllungsform des höhern Triebes. Ein Streben, nicht gleich als zwieſpältig erkennbar, teilt ſich im Moment der Erfüllung, die natürlichere der beiden Tendenzen, die eigentlich tragende, die eigentlich unentbehrliche, unterliegt und verhilft gerade damit der andern zum

Digitized by Google

Erfolg. Auf dieſem Felde liegen die mannigfachen Spielarten des Komiſchen, die gern den Kitzel der Überraſchung oder den Haut-gout des Schmutzigen und derb Gemeinen in ihre Wirkung einflechten. Z. B. iſt das Schema der Wortkomik gewöhnlich dieſes: daß etwas gefragt und eine ſinngemäße Antwort erwartet wird, in der Antwort aber bemerken wir zunächſt ein Verſagen des gewohnten logiſchen und ſachlichen Sinnes, die Antwort ſcheint Unſinn – und plötzlich taucht ein anderer Sinn auf, den die Wortbedeutung gibt; und im Untergang des Logiſchen erſt wird dieſe Wortbedeutung ſinnvoll. Es beſteht das Komiſche offenbar nicht im Unſinn des nächſtliegenden Verſtandes, ſondern darin, daß mit dem Schwinden des logiſchen Sinnes ein anderer möglich wird: die Niederlage der führenden Tendenz gibt der andern den Sieg. Bloßer Unſinn iſt nicht komiſch. Daß eine Erwartung getäuſcht wird, daß etwas ſich als bedeutungsvoll ankündigt und ſich auflöſt in ein Nichts, ergibt noch keine Komik. Man hat das Komiſche definiert als Auflöſung einer geſpannten Erwartung in ein Nichts: das iſt nur die eine Hälfte, die allein nicht ausreicht. Wenn einer die Pointe eines Witzes nicht verſteht, ſo fehlt ihm doch nicht die Einſicht in das Zergehen des erwarteten Sinnes, ſondern der neue Sinn will ihm nicht kommen. Wir ſagten ſchon bei der erſten Unterſcheidung der Erfüllungsmodi, daß die Wertgruppe mit zwieſpältiger Erfüllungsform in ſich nicht gleichmäßig iſt; und dem entſpricht die Vielgeſtaltigkeit des Komiſchen, die ſo leicht zu falſchen Definitionen verführt; denn oft iſt mehr das Unterliegen der einen, oft mehr das Durchdringen der andern Tendenz betont; ſo gibt es wohl Fälle, wo die Auflöſung der Erwartung in ein Nichts Hauptſache ſcheint,

Digitized by Google

dagegen andere, wo die Anſprüche an den definitiven Sinn geſteigert werden und man als Erträgnis eine brauchbare Wahrheit verlangt. Abgeſehen von dieſen Unterſchieden des Akzentes iſt aber das zugrunde liegende Schema das gleiche: das Zergehen eines erwarteten Sinnes und dadurch ermöglicht das Auftauchen eines andern.

Oder nehmen wir die Karikatur: da ſoll das Bild einer Perſönlichkeit gezeichnet werden und es wird erwartet Ähnlichkeit, natürlich Bildähnlichkeit oder Impreſſionsähnlichkeit. Die aber iſt offenſichtlich nicht da, vielmehr eine Verſchiedenheit, die kaum ſchlimmer ſein könnte. Aber in dieſer greifbaren Abweichung wird nun bemerkbar eine Ähnlichkeit anderer Art: ſtatt der anſchaulichen, die wir, da es ja ein Bild iſt, erwarteten, eine begriffliche: ein Herausheben und Unterſtreichen einzelner Merkmale auf Koſten der andern; und je beſſer dieſer Art das Original getroffen wird, deſto größer der Reiz der Karikatur; darum auch nur derjenige, der das Original kennt, ihren Reiz voll empfindet. Daß unſere Erwartung einer anſchaulichen Übereinſtimmung ſich in Nichts auflöſt, iſt hier nicht das Bedeutſame und Letzte, ſondern das Auftauchen der begrifflichen Ähnlichkeit an Stelle jener, und die Einſicht, daß gerade jene groben und offen zugeſtandenen Abweichungen notwendig waren, um das Original in ſo unerwarteter Weiſe zu treffen. Eine Selbſtopferung der natürlichen Ähnlichkeitstendenz, um zergehend in anderer Geſtalt zu ſiegen.

Man ſagt, das Komiſche und das Lachen befreie. Und es iſt wohl wahr: es gibt für den Moment ein Freiwerden aus der Enge des Lebens; aber nur für den Augenblick; und es bringt keine wahrhafte Erhebung.

Digitized by Google

Wir begreifen jenes aus dem Gange des Erlebniſſes, das der Entwicklung und Erfüllung des ſittlich-heroiſchen Triebes analog iſt; wir begreifen dieſes aus der niedern Sphäre der Impreſſionsqualitäten. Die Befreiung, die uns das Lachen des Komiſchen gibt, iſt wie das Flügelſchlagen eines Huhnes, das trotz allem am Boden bleibt.

Nur der Humor erhebt. Aber er iſt nicht eigentlich eine beſondere Art des Komiſchen, ſondern eine Miſchform: eine Einflechtung des Komiſchen in jene Wertmodi, die wir im folgenden beſprechen: und die ſind es, welche dem Humor den Charakter des Erhebenden geben.

Der dritte Modus iſt charakteriſiert durch das Anklingen der höhern Wirklichkeitsſphäre in Paarung mit der konfliktloſen Erfüllungsform: er umfaßt alles, was die große Kunſt an Sonnigem, Heiterem, Offenem, an ungebrochenem Glück ſchaffen kann: das Schöne im höchſten Sinne des Wortes: die lichtvolle Erhöhung des Lebens. Es trifft – nur nicht ſo vollſtändig, daß wir ſeinen Ausdruck akzeptieren könnten – mit dem Apolliniſchen Nietzſches zuſammen. Nietzſche hat auch Recht, es als eine Vergöttlichung des Lebens zu deuten, und andrerſeits auf den dionyſiſchen Untergrund des Schönen hinzuweiſen, die Miſchung des Heterogenen erkennend in der ſcheinbaren Einſtimmigkeit des »in ſich ſelbſt Seligen«. Nur bringt Nietzſche es mit dem Bildhaften des Schauens und der Phantaſie zu eng zuſammen und ſtellt es in Gegenſatz zur Muſik: aber in Wahrheit iſt dieſer Modus dem Geiſte der Muſik ſo wenig fremd, wie das Dionyſiſche der bildenden Kunſt.

Der vierte Modus: das Objekt der höhern Sphäre angehörend, die Erfüllungsform in der Art des ſittlich-

Digitized by Google

heroiſchen Triebes. Dem rein Schönen gegenüber erſcheint es herb. Die verſchiedenen Stärkegrade der Diſſonanz in der Erfüllung bringen mannigfache Differenzierung: das kraftvoll Herbe ſtuft ſich ab bis zur weichen Träumerei der Schwermut, oder ſteigert ſich zur Gewalt des Tragiſchen: wird dabei mehr die Höhe der objektiven Stufe betont als die Erfüllungsdiſſonanz – aber dieſe darf nicht fehlen – ſo iſt es die Modifikation des Erhabenen. Liegt der Akzent auf dem Moment der Selbſtverneinung, ſo iſt es die Modifikation des verhalten oder zügellos Bachantiſchen, wo die trunkene Wonne des ſich Zerbrechens dominiert. Die Verwandtſchaft aller dieſer Modifikationen iſt unverkennbar; den Grund ihrer Mannigfaltigkeit haben wir ſchon früher erwähnt. Das Dionyſiſche Nietzſches entſpricht dieſem Modus, nur wieder nicht in völliger Kongruenz, auf einige Erſcheinungen dieſer Gruppe würde der Ausdruck ſchlecht paſſen. Wir müßten dem Begriff Nietzſches auch den metaphyſiſchen Peſſimismus abſtreifen, überhaupt das Schopenhaueriſche Element, dann auch die unmittelbare Beziehung auf die Muſik. Denn daß auch der bildenden Kunſt die Geſtaltung des Dionyſiſchen keine Verlegenheit macht, das beweiſt jenes dem Antonio Pollajuolo zugeſchriebene Wunderwerk der Graphik, das als »Kampf nackter Männer« bekannt iſt.

Wir deuteten das äſthetiſche Erlebnis als Schein einer Triebentfaltung und fanden daher als erſte Wertbedingung, daß die Bewegung in einer Trieberfüllung enden muß. Daraus leiteten wir die vier Gruppen möglicher Modifikationen ab; daß ſie im weſentlichen den allgewohnten Aufzählungen entſprechen,

Digitized by Google

ſcheint unſrer Deutung günſtig. Es blieb uns aber die Frage offen, ob jene Wertbedingung als einzige ausreicht, ob demnach alle jene Modi wahrhaft zur Kunſt zu rechnen ſind, oder ob man die Anwendung dieſes Wortes und der damit verknüpften Werte auf beſtimmte Gruppen einzuſchränken habe. Das iſt keine Frage bloßer Terminologie. Man kann natürlich einen Ausdruck in willkürlicher Definition ſo oder ſo anwenden. Aber hinter dem Ausdruck liegt die Frage, die immer noch nicht zu Ende gebracht iſt:
Was ſoll uns die Kunſt? was ſollen uns die Künſtler?
Die Antwort auf dieſe Frage entſcheidet darüber, was zur Kunſt gehört und was nicht; ſie entſcheidet daher auch über die letzten Bedingungen des äſthetiſchen Wertes. Die Antwort wird aber nur dann befriedigen können, wenn ſie, was wir in der Kunſt als Höchſtes empfinden, auch als Höchſtes begreifen läßt. –
Was ſoll uns die Kunſt?
Liegt ein Werk irgend welcher Art abgeſchloſſen vor uns, ſo können wir zuſehen, wie es ſich gebrauchen läßt, und dann auch, wie es tatſächlich gebraucht wird. Wozu ſind Kunſtwerke brauchbar, und wozu werden ſie tatſächlich gebraucht? Damit bekämen wir eine Antwort auf unſere Frage. Aber ein andrer Weg iſt, darauf zu achten, was der Schaffende mit ſeinem Werk will, daß wir das Schaffensmotiv aufdecken. Welche Stellung innerhalb des Kulturganzen beanſprucht für ſich der Künſtler? Was will er mit ſeinem Werk den Menſchen leiſten? Jene Betrachtung geht aus vom Empfangenden, dieſe vom Schaffenden: ſie müſſen auf den gleichen Punkt hinführen.
Wozu iſt ein Kunſtwerk brauchbar? Wenn wir ſtillehaltend ſeine motoriſche Erregung in uns aufnehmen

Digitized by Google

und uns hintragen laſſen zum Erfolg, ſo erleben wir mühelos ein Ähnliches, als ob wir ſelber ſtrebend uns betätigten und als ob wir durch eigenen Kampf den Sieg erzwängen. Das Kunſtwerk gibt uns mühelos den Reiz erfolgreichen Schaffens; ſo bietet es dem, der ſelber nicht tätig iſt, einen Erſatz. Es hat vor dem eigenen Schaffen ſogar den Vorteil, ſicherer zum Ziel hinzuführen; und iſt es auch behaftet mit der Bläſſe des Scheins, ſo vermag doch der Künſtler, der ſeine Mittel meiſtert, indem er alle Stimmungsfaktoren jeweils in einem Punkte ſammelt wie Strahlen des Brennglaſes, eine hohe Wirkungsintenſität zu erreichen. So iſt das Kunſtwerk brauchbar als Surrogat eigenen Handelns für die Müden und Trägen, oder, wie man ſagt, es kann den Zweck haben, der Unterhaltung, dem Zeitvertreib, der Erholung zu dienen. Dieſer Möglichkeit entſpricht die tatſächliche Nutzung. Denn abgeſehen von dem genießenden Herausholen des hedoniſchen Einſchlags iſt, was die Meiſten von der Kunſt verlangen und empfangen, nur dieſes: Unterhaltung und Erholung. Die Kunſt iſt ein Zeitvertreib und ein Spiel. Der Zuſchnitt auf das Unterhaltungsbedürfnis gibt dem modernen Theater, dem Konzertſaal, den Maſſenausſtellungen von Bildern ihr charakteriſtiſches Gepräge: viel und vielerlei und raſcher Wechſel der Novitäten. Und keine Kunſtgattung gedeiht üppiger als der Unterhaltungsroman.

Betrachten wir die Frage von der andern Seite, ſo nämlich: was wollen die Künſtler, welchen Zweck ſetzen ſie ſelbſt ihren Werken? ſo iſt in vielen Fällen eine Harmonie zwiſchen ihren Abſichten und den Wünſchen des Publikums außer Zweifel, wobei das Bedürfnis der Künſtler nach Geld und Ruhm das präſtabilierende Prinzip bildet. Beſtimmte man danach die Stellung der

Digitized by Google

Kunſt und der Künſtler innerhalb des Ganzen der Kultur, ſo hätten ſie das Metier, durch Aktivitätsſurrogate für Unterhaltung zu ſorgen, den müden und müßigen Stunden derer, die nicht arbeiten können oder nicht arbeiten mögen oder nichts zu arbeiten haben die Langeweile fernzuhalten; nur daß die Kunſt durch das Bildungsprivileg den Veranſtaltungen andrer Art von Kurzweil gegenüber gar ſehr im Vorteil iſt.

Ich meine aber, daß dieſe Antwort nicht befriedigen kann, denn ſie läßt das Höchſte in der Kunſt nicht als Höchſtes begreifen. Käme es auf die Unterhaltung an, ſo würden die Holbein und Dürer und Phidias und Giorgione und Eyck und Liebermann und Thoma nicht hoch zu ſtellen ſein. Ich meine, daß uns von der Würde und dem Ernſt hoher Kunſt ein andrer Begriff vorſchwebt. Denn es gibt eine Kunſt, welche, auch ohne religiöſe Motive in ſich aufzunehmen, der Religion nahe ſteht. Wäre das denkbar, wenn ſie nur ein Spiel und ein Zeitvertreib ſein wollte? –

Man wende gegen die Frage nicht ein: Kunſt iſt Selbſtzweck; ſie iſt ſich ſelbſt genug, und ihrer ſelbſt wegen wird ſie gegeben und genommen. Ich denke nicht daran, ſie als Dienerin einer andern Sache – der Wiſſenſchaft etwa oder der Religion oder des Sittlichen – begreifen zu wollen. Allen dieſen andern Betätigungen menſchlichen Geiſtes iſt ſie gleichgeſtellt und nebengeordnet. Die Frage iſt gerade, ſie ſelbſt in ihrem Weſen zu begreifen: als was ſie Selbſtzweck iſt, als was ſie in dem Ganzen der Kultur Stellung nimmt. Die Frage iſt eben nach der Definition der Kunſt als Selbſtzweck; denn ſie wird doch nicht etwa ſchon durch die Hantierung mit Pinſel, Meißel und Stift definiert; ſie definieren heißt, ihren immanenten Zweck erfaſſen.

Digitized by Google

Nun ist es bei den Zweckbegriffen seltsam. Wir sind gewohnt, in jeder Wissensverlegenheit bei den Tatsachen uns Antwort zu holen. Aber bei den Zweckbegriffen ist die Antwort aus den Tatsachen nicht ohne weiteres zutreffend. Tatsachen sprechen dafür, daß die in der Kunst als Möglichkeit gebotene Unterhaltung ihr Zweck sei; und doch beruhigen wir uns dabei nicht; gewiß nicht darum, weil wir Unterhaltung und Erholung gering schätzten, sondern weil wir meinen, daß diese bei hoher Kunst doch nur einen möglichen Nebengebrauch, oder auch wohl Mißbrauch bedeuten. Auch wenn wir die Tatsachen nach dem letzten Zweck der Wissenschaft fragen wollten, könnte die gleiche Antwort kommen, denn auch hier gibt es viele, welche nur aus diesem Grunde ihre Hand ausstrecken, und auch genug derer, die ihre Bücher für Müssiggänger schreiben: und doch würde solche Antwort als unbefriedigend empfunden werden.

Vielleicht sagt man: was den Künstler treibt, ist die Freude am Bilden und Gestalten, die Freude etwas zu schaffen, das dasteht wie ein Stück Wirklichkeit, sich der Natur gleich als Schöpfer zu fühlen. Und unverkennbar sind in diesen Motiven wichtige Schaffensantriebe aufgezeigt; aber sie reichen nicht bis an die Kunst heran. Dieses Gestalten und Bilden aus Freude am Gestalten ist auch dem Dilettantismus eigen, der dabei ganz ohne Verständnis für Kunst sein kann. So wenig wie Freude am Kombinieren und am Spielen mit den Seltsamkeiten der Zahlen oder wie ein Handtieren mit geometrischen Figuren schon Mathematik ist – es kann dazu hinführen – so wenig bedeutet das Bilden und Gestalten aus Freude am Gestalten schon künstlerisches Schaffen.

Digitized by Google

Gibt etwa der äußere Effekt des Schaffens, das Kunſtwerk, den letzten Antrieb? Aber dieſes Äußere iſt ja nur Mittel, etwas feſtzuhalten und auszuſprechen; alſo nicht Endzweck. Freilich iſt das Kunſtwerk nicht Mittel, nur Andern etwas mitzuteilen, wie ſo oft behauptet wird; ſondern der Künſtler ſchafft es auch für ſich. Wohl ſchafft er es, damit ſich darin etwas offenbare; und was es ausſpricht, entſtammt freilich ihm ſelbſt; und doch ſchafft er es in erſter Linie, ſich ſelbſt etwas zu offenbaren. Denn es lag nicht ſo in ihm, daß er es als Ganzes faſſen konnte auch nur in der Ruhe eines Augenblickes; ſondern aus getrennten Stunden ſammelt es ſich im Werke: die Inſpiration, der erſte Blick des Ganzen, war unbeſtimmt, und erſt in der Arbeit am Werk erfüllt und rundet es ſich und wird auch dem Künſtler ſelbſt erſt im vollendeten Werk greifbar. Er kann wiſſen, daß es ihm nicht gelang alles zu ſammeln, was die Inſpiration andeutete, trotzdem liegt im Werk immer mehr als er – ohne das Werk – in ſich erleben konnte. Man täuſcht ſich, wenn man glaubt, der Künſtler trage etwas fertig in ſich und das äußere Werk ſei ihm nur Mittel der Mitteilung an Andre –; es gab vorher keine Stunde in ihm, die fertig trug, was das Werk offenbart. Aber trotzdem iſt das äußere Kunſtwerk doch nur Mittel: für dasjenige, was durch das Werk Leben und Offenbarung gewinnt. Und ſobald am Künſtler ſelbſt das Werk ſeine Aufgabe erfüllt hat, gibt er es von ſich, den Fremden und dem Zufall; und er wendet ſich zu neuem Schaffen, um Anderes, das ungehört noch in ihm liegt, ſich ſelbſt und Anderen kundzugeben.

Das zeigt uns den bewegenden Grund des künſtleriſchen Schaffens. Die geſtaltende Tätigkeit als ſolche

Digitized by Google

um ihrer ſelbſt willen geübt bedeutet noch keine Kunſt, und das Werk in ſeiner äußeren Exiſtenz iſt nur Mittel; darum, ſoll die Kunſt von einem immanenten Zweck getragen ſein, ſo kann ſie nur definiert werden durch den Gehalt des Werkes, durch das, was ſich im Werke offenbart: der treibende Grund des Schaffens muß ein Verlangen ſein, durch das Werk ein Stück inneren Lebens ſichtbar zu machen, das ſich in anderer Weiſe als mit Hilfe des Werkes in einem Blick und in ganzer Fülle nicht erfaſſen läßt. So muß im Menſchen etwas ſein, das nach Selbſtoffenbarung verlangt, und die Kunſt wäre deſſen Selbſtoffenbarung. Was iſt dieſes, das der Kunſt bedarf, ſeiner ſelbſt inne zu werden und ohne ſie kein Selbſtbewußtſein erlangt?

Wir haben hingezeigt auf die Doppelnatur in Menſchen. Weit ausgebreitet das Syſtem der Lebensintereſſen, von früh auf ſich entfaltend in allen den mannigfachen Verzweigungen der Lebensführung und -fortführung, ſich gegenüberſtellend als Wider- und Gegenſtand des Tuns die empiriſche Wirklichkeit, in dieſer Wirklichkeit ſich ſelbſt findend als empiriſches Ich, und das Ich ſtets angeſchaut als Mittelpunkt aller Wirklichkeit, ein »Hier« im Vergleich zu allen andern Realobjekten und Gipfelpunkt der Lebensziele. Als zweites aber das Syſtem eines andersgerichteten Triebes, ſich tätig äußernd in dem was wir ſittlich oder auch heroiſch nennen – denn im Heldentum iſt das autonom Sittliche am ſichtbarſten; das Gegenſtändliche aber, deſſen Realität durch dieſen Trieb beſtätigt wird, und an welchem das ſittliche Handeln ſich entfaltet, in welchem es ſeine Zielpunkte findet, iſt eine überempiriſche, metaphyſiſche Welt. Das Sittliche macht das Leben zu einem

Digitized by Google

Mittel und ſtellt damit ſich ſelbſt als ein Höheres und Letztes auf und die metaphyſiſche Realität als die letzte und abſolute. Aber dieſem Wertverhältnis entſpricht nicht das Kräfteverhältnis der beiden Triebe. Das Sittliche iſt eingeſponnen und überſponnen vom Leben, das von früh auf durch Schaffung von Gewohnheiten und Neigungen die Organe der Aktivität beherrſcht; ſodaß der Menſch im Banne der Lebensgewohnheiten machtlos die Nichterfüllung ſeiner letzten Werte und Hoffnungen ſieht. Denn nur in ſeltenen Menſchen ringt es ſich zur Herrſchaft durch, ſodaß Wunſch und Tun mit den Werten in Einklang ſtehen; bei den meiſten Menſchen bleibt es im Tun nur ein Stückwerk. Und Stückwerk bleibt darum auch ihr Blick in das Tranſzendente. Man bietet uns zwar dafür ein fertiges Bild der höheren Realität, die Religion, doch iſt ſie zumeiſt viel zu weit für die faktiſche Entfaltung des Sittlichen und bleibt darum ohne Tatbeſtätigung, alſo ohne eigentliche Glaubensmöglichkeit; auch iſt ſie nicht kongruent dem Selbſtgeſehenen.

Bei aller Befangenheit in das Getriebe des Lebens und Zurückſetzung bleibt das Sittliche drängend als Unruhe; die Erfüllung des animaliſchen und ſozialen Lebens gibt keinen Frieden, der Menſch ſucht einen Sinn und Überwert ſeines Lebens; nicht aus Furcht, es könne ein Jenſeits der Zeit geben, auf welches ſchon jetzt Rückſicht zu nehmen geboten ſei, ſondern weil das Leben als ſolches ihm nicht genugſam ſcheint. Es iſt ihm nicht genug, ſeine Jahre dahinzuleben und zu ſterben wie ein Tier. Es muß ein Höheres geben, welches, das Leben als Mittel ergreifend, es emporhebt zu höherem Werte. Aber der Ausblick in die Welt des Idealen, wo die Zielpunkte liegen, klärt ſich nur bei ungehemmter Triebent-

Digitized by Google

faltung; so ist der Sehnende nicht auch ein Sehender: er fühlt wohl die Unruhe, und weiß doch nicht, was er will, und weiß nicht, was in ihm treibend ist.

Da zeigt die Kunst dem Menschen einen Weg zu sich selbst. Denn in ihr, die ein müßiger Zeitvertreib sein kann und vielen nichts anderes ist, liegt auch die andere Möglichkeit: daß sie eine Selbstoffenbarung des Absoluten im Menschen werde. Und beide Möglichkeiten sind in dem gleichen gegründet: in dem Wesen des ästhetischen Objekts. Die Kunst gibt den Schein einer Triebentfaltung in einer Scheinwelt, auf Scheinziele hinführend zu einer Erfüllung: das kann ein Spiel sein, und es kann mehr bedeuten. Wenn die Kunst uns emporträgt, daß wir in einem höhern Kreise unser Dasein auszuwirken glauben, so wissen wir zwar, es ist nur Schein. Die Kunst gibt uns in Wahrheit weder Ideale noch Tat. Wir wissen, daß wir nur geführt werden und selber stille halten; und ist es zu Ende, so haben wir keinen neuen Glauben gewonnen und wir wissen nicht: was sollen wir tun. Uns war, als wüßten wir es, aber es war nur Schein. Doch im Spiel dieses Scheins erfassen wir eines wahrhaft: uns selbst. Wir sind uns selbst nahe gekommen; denn in dem Scheine bleibt dieses als echt und untrüglich bestehen: daß ich ein solcher bin und als einen solchen mich finde, dem dieses Erlebnis eine Erhöhung und eine Erfüllung bedeutet. Ich finde und erkenne mein Sehnen, denn im Schein erlebe ich konkret, was es stillen könnte. Ich finde was meinem Leben Sinn geben könnte: in einer Sphäre zu wirken derjenigen ähnlich, in welche die Kunst mich emporträgt. Scheinwirkend an einem Analogon der Idealität erfasse ich ein Ich, das hinter dem empirischen verborgen steht.

Digitized by Google

Und dazu, glaube ich, ſind Künſtler: daß ſie die Seelen löſen aus der Befangenheit des Lebens und dem, was in uns ſchweigt, eine Stimme geben, daß wir uns ſelbſt hören und offenbar werden. Die Kunſt kann uns nicht geben, was wir in der Religion vergeblich ſuchen; auch gibt die Kunſt keinen Erſatz des ſittlichen Schaffens, und es iſt ihre Gefahr, daß ſie dazu mißbraucht werde; die Kunſt zeigt auch nicht, wie von der Muſik es Einer geſagt hat, die Welt der Dinge an ſich, ſie gibt von Wirklichkeiten und Tat nur Schein und Gleichnis: aber ſie enthüllt uns wahrhaft unſer eigenes Weſen.

Die Kunſt als Selbſtoffenbarung des Abſoluten im Menſchen: betrachten wir von dieſer Möglichkeit aus die abgeleiteten Modi des Äſthetiſchen, ſo ordnen ſie ſich zu einer aufſteigenden Folge von Stufen, deren aber nur die oberſten den ſtrengeren Begriff der Kunſt erreichen. Die erſte Stufe: das Selbſtgenügen des empiriſchen Lebens, das keinen höhern Sinn verlangt und vor ſolcher Frage die Augen verſchließt. Die zweite: Entfaltung des höheren Triebes in der niederen Sphäre: ſie ſpricht vom Höheren nur, um es hinabzuziehen. Denn das Lachen gibt keine andere Freiheit als die Skepſis, es iſt behaftet mit der Krankheit des Nein, und was es berührt wird zur Negation; es zeigt uns nur das Ungenügen des Empiriſchen, aber es findet keinen Weg zum Poſitiven. Dann aber das Schöne: es hebt das Leben in die Sphäre des Ideals – ſo iſt es die vollkommene Umkehrung des Vorigen und bedeutet eine Vergöttlichung des Lebens. Die vierte Stufe aber vollendet die Überwindung des Lebens im Dionyſiſchen, im Erhabenen, im Tragiſchen, und iſt das letzte Sichſelbſtfinden des Abſoluten im Menſchen.

Digitized by Google

Nehmen wir die Kunſt in dieſem Sinne und nicht als bloßes Spiel der Unterhaltung, ſo tritt zu der ſchon früher aufgezeigten Bedingung äſthetiſchen Wertes noch eine zweite hinzu und als die wichtigere. Nämlich, daß die Analogien des Gegenſtändlichen im äſthetiſchen Objekt, die von den Qualitäten der Stimmungsimpreſſionen abhängig ſind, der höheren Wirklichkeitsſphäre entſprechen. Und darum iſt oft ſchon ein geringes Fragment ausreichend, den künſtleriſchen Wert eines Werkes erkennen zu laſſen, denn es verrät die Höhen- oder Tiefenlage des Werkes.

Was die Myſtiker in ihren Verzückungen und durch Verſenkung in ſich ſelbſt zu ſchauen hofften, das ſtellen die Künſtler auf, jedem ſichtbar, der ihres Weſens iſt. Sie ſprechen davon aber nicht wie von Dingen, die nur Einer allein geſehen hat, ſie andern mitzuteilen, ſondern ſie geben Dir, ſelber den Blick in Dich ſelbſt zu tun. Denn ſie erfinden immer neue Gleichniſſe – darum iſt die Kunſt unerſchöpflich, weil ſie nur der Gleichniſſe bedarf, nicht einer wirklichen Welt und nicht einmal der Wirklichkeitsform; – und allen ihren Gleichniſſen iſt dieſes gemeinſam: ein Wirken und ſich Erfüllen in der Sphäre, in der die Ziele Deiner Sehnſucht liegen. Aber der in allen ihren Gleichniſſen wirkt, im Scheine zwar, aber doch wahrhaft als einer, der ſolches Wirken aus dem Tiefſten für ſich verlangt:

der biſt Du.

Digitized by Google

IV.
DER STIL

Digitized by Google

Digitized by Google

Wer die eifrigen Bemühungen unſerer Zeit, ſich einen eigenen Stil zu ſchaffen, beobachtet hat, dem kommt wohl die Frage, die leichter geſtellt als beantwortet iſt: wozu braucht die Zeit einen Stil und warum bedarf ſie gerade ihres Stils? für wen iſt der Zeitſtil notwendig: für die Künſtler oder für die Empfangenden? oder iſt Zeitſtil eine Bedingung äſthetiſchen Wertes überhaupt? oder iſt es etwa nur die Eitelkeit einer Zeit, daß ſie mit eigenem Wappen in die Geſchichte eingehen will?

Für die Rezeption ſcheint der Zeitſtil nicht von weſentlicher Bedeutung. Wir verſtehen und würdigen Kunſtwerke der verſchiedenſten und fernſten Epochen; und ich halte es nicht für ausgemacht, daß unſere Empfänglichkeit für dieſelben geringeren Grades ſei als die der ſchaffenden Zeit. Werke früher Stile mögen bei erſter Begegnung befremden – dieſe Ferne iſt zu überwinden; und vielleicht kamen ſie ihrer eigenen Zeit nicht weniger befremdlich. – Auch ſcheint Zeitſtil nicht Wertbedingung zu ſein, denn ein Werk behält ſeinen Wert auch über die Zeit ſeines Stiles hinaus, kann ihn jedenfalls bewahren. Freilich kommt es vor, daß Kunſtwerke veralten, das hängt aber nicht notwendig mit dem Wandel des Stils zuſammen, ſondern wie früher gezeigt mit dem Ausfall gewiſſer Differenzqualitäten, die auf der Baſis vergänglicher Gewöhnungen ſtanden: mit

Digitized by Google

ihrem Ausfall verändert ſich das äſthetiſche Objekt, das Kunſtwerk kann nicht mehr ſo verſtanden werden, wie es gemeint war.

Iſt der Zeitſtil notwendig für das künſtleriſche Schaffen? und ſoll er eine bindende Norm ſein? Aber wir verlangen doch vom Künſtler freies Schaffen aus dem Eigenen. Oder ſoll der Zeitſtil die Kräfte erſt frei machen zum Schaffen? Wir beobachten, daß ſchöpferiſch fruchtbare Zeiten eine jede ihren eigenen Stil hat: wie iſt der Zuſammenhang? Iſt der Zeitſtil dabei nur Symptom und Ergebnis? Oder iſt er das Prius, iſt er es, der die Zeit fruchtbar macht? Hat er, einmal gefunden, die weckende Kraft einer Zauberformel? – Aber wir beobachten auch, wie bald die Erſtarrung des Epigonentums folgt: eine quantitativ geſteigerte Produktion ohne innern Wert. Könnte man nicht auch daran denken, dem Zeitſtil für dieſen Verfall Schuld zu geben, daß er als Zwang und äußeres Geſetz die originalen Schaffenskräfte einengt, dafür aber der Menge der nicht-Berufenen den Weg ebnet? Trägt alſo der Zeitſtil den Charakter der Heteronomie, oder iſt er eine Entwicklung des Autonomen?

Es iſt nicht einmal ganz leicht anzugeben, was Zeitſtil bedeute. Zwar einige Merkmale dieſes Begriffs liegen offen zutage. Zunächſt handelt es ſich um eine gewiſſe, auch äußerlich bemerkbare Uniformität des Schaffens. Und zweitens wird verlangt, daß dieſes Gemeinſame neuartig ſei. Doch reichen dieſe Umſchreibungen nicht aus. Denn wenn die Manier eines erfolgreichen Künſtlers, wie es oft geſchieht, ſeines Erfolges wegen Nachahmer findet und durch Nachahmung zu einer gewiſſen Allgemeinheit propagiert wird, ſo ſind jene zwei Beſtimmungen gegeben. Auch wäre gegeben, womit die

Digitized by Google

Eitelkeit einer Zeit ſich genugtun könnte: ſie hätte ihre Sondermarke in der Kunſtgeſchichte. Und doch wäre es nicht notwendig Zeitſtil. Denn jene Kunſtweiſe wäre ihrer Zeit vielleicht nicht anders als chronologiſch verbunden und ohne innere Anknüpfung. Das zeigt uns ein drittes Charakteriſtikum des Zeitſtils: er muß durch den Inhalt der Zeit beſtimmt ſein. Und dieſes Merkmal iſt das wichtigſte.

Man ſagt dafür wohl auch: das Kunſtwerk ſoll Ausdruck ſeiner Zeit ſein, und hat ſogar gemeint, durch dieſes Poſtulat die Kunſt und ihre Werte definieren zu können. Wie wenig freilich das zutrifft, beweiſen jene Bauwerke der letzten Jahrzehnte, deren wir uns heute ſchämen, die unverkennbar ein getreues Spiegelbild der Zeit ſind, aber ſicher keine Kunſt. Auch für die Frage des Zeitſtils beginnt hier gerade die Schwierigkeit: wie und durch welche Momente des Zeitinhaltes ſollen Kunſtwerke beſtimmt ſein, um Zeitſtil zu haben? Ich will, worauf es ankommt, ſchon hier in konkreter Frage ausſprechen: ſoll die Kunſt im Sinne eines getreuen Spiegelbildes oder aber im Sinne eines Komplementären mit der Zeit harmonieren? Gleichnisweiſe: wenn der Charakter einer Zeit rot zu nennen wäre, was würde dann Zeitſtil ſein, rot oder grün? Iſt der Zeitſtil durch das Zeitgemäße oder durch das Unzeitgemäße beſtimmt? Die Frage klingt vielleicht manchen ſeltſam, weil ſie durch die gefärbten Gläſer der Milieu- und Diapaſontheorien ſich das Blickfeld vereinheitlichen. Wir werden erſt ſpäter die Berechtigung der Frage nachweiſen und eine Entſcheidung anbahnen.

Wollen wir jetzt aber annehmen, dieſe Frage ſei erledigt, ſo haben wir immer noch nicht eine vollſtändige Begriffsanalyſe des Zeitſtils. Ausdruck der Zeit, deuteten

Digitized by Google

wir ſchon an, braucht nicht Kunſt zu ſein, braucht auch nicht Stil zu ſein. So fehlt uns noch eine weſentliche Beſtimmung: die des Grundwortes »Stil«. Zeitſtil iſt andern Ableitungen desſelben Grundwortes koordiniert; wir ſprechen vom Stil eines einzelnen Künſtlers, auch von ſeinem Jugend- und Altersſtil, vom Stil verſchiedener Völker, vom Stil des Materials, vom Stil der Technik. Was heißt in dieſen Zuſammenhängen »Stil«? Dann ſagen wir wieder ſchlechthin: ein Werk hat Stil; und dabei ſcheint das Wort etwas anderes zu bedeuten, etwas, das weniger ſinnenfällig iſt. Darüber brauchen wir zunächſt eine Klärung.

Der Unterſchied der verſchiedenen Stilbegriffe zeigt ſich auch darin, daß die Entſcheidung, ob ein Werk ſchlechthin Stil habe oder nicht, eine Wertfrage erledigt, dagegen die Entſcheidung über den Sonderſtil, ob z. B. ein Werk Rokoko oder Barock ſei, bedeutet oft nur eine Klaſſifikation und nicht ohne weiteres auch eine Wertung. Ein Werk hat Stil oder iſt ſtillos, das meint Lob oder Tadel. Stil in dieſem Sinne iſt Bedingung äſthetiſchen Wertes, freilich keine, die an ſich ausreichte und die an die letzten Entſcheidungen über Kunſt rührte. Auch Werke trivialſten Gehaltes können Stil haben; und andrerſeits werden die höchſten Leiſtungen durch gewiſſe Stilmängel nicht aufgehoben. Es iſt alſo eine Wertbedingung, die in verſchiedenem Grade erfüllt ſein kann; ein Gewiſſes an Stil iſt unerläßlich; aber auch die vollkommenſte Erfüllung ſichert noch keinen äſthetiſchen Wert.

Stil ſchlechthin bedeutet das einheitliche Zuſammenſtimmen der verſchiedenen Faktoren eines Werkes ſo, daß keiner den andern ſtört, ein jeder den andern in

Digitized by Google

ſeiner Leiſtung unterſtützt, und eine Kooperation aller Elemente im Sinne des Ganzen ſtattfindet. Die Wirkung des Stils – zugleich ſein Zweck – iſt darum eine doppelte. Einmal: Störungen zu vermeiden; ſind die Elemente nicht zuſammengepaßt, ſo gibt es ein wirres Durcheinander, als wenn verſchiedene Stimmen zugleich durcheinander ſprechen: und ſoweit iſt Stil unerläßlich. Zweitens aber: die Geſamtwirkung, die Stärke des Eindrucks zu ſteigern.

Schon bei der Funktionsteilung, der Zuſammenordnung verſchieden geſtimmter Elemente zu der Einheit der teleologiſchen Bewegung, iſt ein Zuſammenpaſſen notwendig; ſpricht man aber von Stil, ſo meint man doch beſonders die Funktionsgleichheit: die Pluralität gleicher oder ähnlicher Stimmungen, die Wiederholung gleicher Motive; wobei entweder einzelne Momente des teleologiſchen Verlaufs oder die Geſamtbewegung als ſolche durch Parallelen verſtärkt wird und eine Verſtärkung und Verdichtung der Impreſſionen ſtattfindet.

Die Möglichkeit des Stils hat ihren Grund in der Affinität der Stimmungsqualitäten. Und da auch zwiſchen heterogenen Faktoren Stimmungsverwandtſchaft beſtehen kann, ſo werden in die ſtiliſtiſche Einheit eines Werkes alle Momente einbezogen, mögen ſie untereinander gleichartig ſein oder ungleicher Art. Aber die Einheitsbezüge ſind ſichtbarer im Homogenen: daher fallen ſie hier am leichteſten auf. Findet die Funktionsteilung weſentlich im Homogenen ſtatt, ſo ſpricht man von Konſequenz. In der abſoluten Muſik wird die teleologiſche Bewegung durch gleichartige Formelemente hindurchgeführt; im Drama und im Epos bleibt die Entwicklung gewöhnlich innerhalb des

Digitized by Google

Sachlichen; in der Lyrik dagegen geht oft die Bewegung abwechſelnd durch Form- und Inhaltsimpreſſionen weiter. Solche Miſchung iſt aber überall möglich und erlaubt. Auch im Epos und im Drama können ſtarke Form- oder Differenzimpreſſionen für die ſachliche Motivation eines Ereigniſſes eintreten. Man hat geglaubt, Konſequenz fordern zu dürfen, daß alſo die Funktionsteilung innerhalb des Gleichartigen durchgeführt ſein müſſe. Ohne Recht, meine ich; es kommt nur darauf an, daß beim äſthetiſchen Objekterlebnis die innere Folgerichtigkeit nicht fehlt, ſie braucht nicht äußerlich ſichtbar zu werden.

Auch die Funktionsgleichheit, an die man vor allem denkt, wenn von Stil die Rede iſt, beſchränkt ſich nicht auf das Homogene und darf ſich nicht darauf beſchränken; es ſollen nicht nur die Linien zu den Linien und die Farben zu den Farben, ſondern auch die Linien zu den Farben und beide zum Spiel des Lichtes und der Tiefen und alles zum Gegenſtändlichen und zum Material paſſen; nur werden im Gleichartigen die Parallelismen am deutlichſten ſichtbar als Wiederholung oder Variation des gleichen Motivs: die Wiederkehr gleicher Linienelemente, gleicher Bewegungen, gleicher Spannungen, gleicher Takte, gleicher Verſe, gleicher Strophen, gleicher Farbenklänge, die Wiederholung des melodiſchen Themas und ſeine Variationen, der Parallelismus im Gegenſtändlichen, der Parallelismus der Charaktere, die Variation ſittlicher Ideen. Funktionsgleichheit innerhalb einer und derſelben Formengattung iſt jederzeit als ein Charakteriſtikum der Kunſt und des Stils aufgefallen; man nimmt ſie darum leicht für das Weſentliche des Stils und gelangt zu einer heteronomen Abart des Stilbegriffs, die zweifellos unzulänglich iſt,

Digitized by Google

denn es kommt auch auf das Zuſammenſtimmen der verſchiedenartigen Elemente an, die aber doch für die Kunſtpraxis von ungeheurer Bedeutung iſt: Stil definiert durch gewiſſe äußere Regularitäten der ſinnlichen Form. Gleicherart veräußerlicht die Kunſthiſtorie den Stilbegriff, um ihn wiſſenſchaftlich brauchbar zu machen.

Von Stilgefühl ſpricht man in aktiver und in paſſiver Bedeutung: jenes als die Fähigkeit des Künſtlers, Stileinheit zu ſchaffen, im beſondern als ein feineres Empfinden dafür, welche Momente in einem Werk der Verſtärkung durch Parallelismen bedürfen und in welchem Grade ſie deſſen bedürfen; dieſes aber als die Empfindlichkeit des Aufnehmenden gegen Stildiſſonanzen. In beiderlei Sinn bezeichnet Stilgefühl nicht ein allgemeines Verhältnis des Subjektes zur Kunſt, vielmehr iſt es ſpezialiſiert und darum oft auf verſchiedenen Gebieten der Kunſt von verſchiedener Feinheit. Das iſt nicht ſo verwunderlich, wie es zunächſt ſcheint; denn offenbar iſt doch das Stilgefühl abhängig von der Empfänglichkeit für Formenſprache, da es ja bei der Stileinheit nicht ſo ſehr auf das Hervortreten leicht erkennbarer, äußerer Gleichförmigkeiten als auf den Stimmungszuſammenklang ankommt; man iſt aber für die verſchiedenen Formen ganz verſchieden empfänglich: dem einen ſprechen die Töne, nicht aber die Bildformen, dem andern die Linien und weniger die Farben. Auch kann auf einem Sondergebiet der Kunſt die Stilempfindlichkeit durch irgendwelche Einflüſſe abgeſtumpft ſein. Das Stilempfinden unſerer Zeit iſt in der Muſik viel entwickelter als den bildenden Künſten gegenüber. Wer vor dem Grammophon Abſcheu empfindet, wird vielleicht eine gleichwertige Photographie

Digitized by Google

mit Wohlgefallen betrachten. Und ich glaube, die Schuld an der Verrohung des Stilempfindens in den bildenden Künſten trägt, wenigſtens teilweiſe, die Überſchwemmung mit mechaniſchen Reproduktionen. Der Wunſch iſt begreiflich, in Nachbildungen die Erinnerung an Geſehenes feſtzuhalten oder Entferntes kennen zu lernen; für dieſes Bedürfnis ſorgten ausreichend die Graphiker, bis die Photographie ſie verdrängte. Die mechaniſche Reproduktion ſchaltet das Temperament aus: alſo iſt ſie zuverläſſiger; auch iſt ſie billiger, ſodaß die Bilder jedem zugänglich werden. Die Photographie ſcheint die Kunſt zum Allgemeingut zu machen. Leider nur: ſcheint. In Wahrheit ſchiebt ſie unmerklich an deren Stelle etwas vollkommen Anderes. Die übliche Reduktion der Größe, die Veränderung des Materials uſw. fälſchen den Eindruck ſo ſehr, daß er mit dem Kunſtwerk äſthetiſch nicht mehr vergleichbar iſt. Die Zuverläſſigkeit der Photographie iſt nur eine Zuverläſſigkeit für das Wiſſen vom Kunſtwerk: ſie dient dem wiſſenſchaftlichen Intereſſe etwa wie eine wortmechaniſche Überſetzung fremdſprachlicher Lyrik. Denn gewiſſe Relationen werden unverändert übernommen. Aber gerade dieſes, daß Einiges erhalten bleibt, während andere Momente ſich vollkommen ändern, zerreißt die ſtiliſtiſche Einheit. Und wenn ſolche Reproduktionen in großer Menge und täglich ſich dem Beſchauer bieten, ſo wird notwendig die Stilempfindlichkeit abgeſtumpft. Photographien ſind nur dem weniger ſchädlich, der in häufiger Betrachtung von Originalen ein Gegengewicht hat: er lernt ſie deuten. Aber die Verbilligung der Technik wirft ſie allen zu; man nimmt ſie als Erſatz für Originale und zum erſten Kennenlernen, und unſern Kunſterziehern ſind ſie ein willkommenes Mittel der

Digitized by Google

äſthetiſchen Volksaufklärung: ſo breitet ſich das Übel unaufhaltſam und überallhin aus.

Daß man mit einer ſtarken Beſchleunigung des Tempos den Charakter eines Muſikwerkes verändert, wird heute leichter begriffen, als daß die Verkleinerung eines Werkes der Bildkunſt eine Deformation bewirkt. Und doch ſind beide Fälle einander ähnlich. Zwar für die mathematiſche Betrachtung ändert ſich nichts, wenn alle Größenverhältniſſe eine gleichmäßige Minderung erfahren, wohl aber für die äſthetiſche Anſchauung: das Gekräuſel der reduzierten Linien, das Gefält der Flächen wird lebhafter, kribblig, ändert ſeinen Stimmungscharakter. Soll eine Reduzierung des Maßes unter Wahrung der Stileinheit ſtattfinden, ſo müſſen die Relationen geändert werden und es muß eine Vereinfachung der Formen ſtattfinden. Das gilt auch für die Farbe: bei Reduzierung auf ein kleineres Format muß die Farbenſkala vermindert werden. Ferner muß die plaſtiſche Modellierung eingeſchränkt, das Bild muß flächiger werden. Dem allen vermochten die reproduzierenden Graphiker nachzugeben, und ſo konnten ihre Arbeiten immer noch Anſpruch auf Stil erheben; und wenn ſich auch von ihren Händen der genaue Charakter des Originals nicht übertragen ließ, ſo gaben ſie doch Erinnerungen eigenen Kunſtwertes. Die Photographie leiſtet weder das eine noch das andere. Mit Hilfe der Photographie zur Kunſt erziehen heißt den Teufel austreiben durch Beelzebub.

Die Forderung der Stileinheit bringt die Konſequenz, daß der Künſtler nur mit ſolchen Komponenten rechnet, die er durch ſeine Mittel beherrſcht. Er darf ſich nicht auf das Spiel des Zufalls verlaſſen, nicht die

Digitized by Google

Stimmungsqualitäten einbeziehen, die durch unkontrollierbare Assoziationen zugetragen werden. Und es ergeht aus dem gleichen Grunde an den Empfangenden die Aufforderung, beim Nachschaffen des ästhetischen Objekts von solchen Zufallsassoziationen, die sich ja tatsächlich immer einstellen, zu abstrahieren. Das gilt für das Bilderspiel der Phantasie beim Hören der Musik, nicht minder für die individuell verschiedenen Anschauungsfragmente, die eine Dichtung anregt. Sie liegen außerhalb des ästhetischen Objekts. Sie sind abhängig von Faktoren, über die dem Künstler keine Macht zusteht, so müssen sie aus seiner Absicht ausscheiden. Gleiches gilt für die bildenden Künste: das Weiterspinnen eines dargestellten Ereignisses in der Phantasie, das Forschen nach den Gründen und nach den Folgen einer Situation fügt dem ästhetischen Objekt ungehörige Momente ein. Kunstfremde lieben aber gerade diese Nutzung der Bildwerke: daß sie Anregung zu eigenen Phantasien und Träumereien sind. Und natürlich ist es jedem unbenommen, sein Vergnügen zu suchen, wie und wo er es findet; nur haben solche Unterhaltungsspiele mit der Absicht der Kunst nichts zu tun. Darum liebt man – wofern nicht die gerade herrschende Bildungsmode es ausdrücklich verbietet – die Anekdoten- und Geschichtenmalerei. Sicherlich kann auch die Anekdotenmalerei ein Bild schaffen von künstlerischen Qualitäten, nur daß sie den Beschauer zu eigenmächtigen Kompletierungen geradezu auffordert. Das ist auch der maßgebende Gesichtspunkt für die Beurteilung, welche Bedeutung dem Titel eines Kunstwerks zukommt. Gewiß darf er mitwirken, eine schnellere und vollkommenere Perzeption des dargestellten Gegenstandes zu ermöglichen, namentlich um die Störung

Digitized by Google

des nicht-Verſtehens abzuwenden; denn die meiſten Beſchauer fangen aus Werktagsgewohnheit mit dem Gegenſtändlichen im Kunſtwerk an, und ehe dieſes ihnen nicht klar wird, kommen ſie nicht weiter. Aber eine Mitwirkung des Titels darüber hinaus iſt vom Übel. Er darf nicht Anregung werden für ein unkontrollierbares Spiel der Phantaſie. Der Beſchauer ſoll nachſchaffen, nicht neuſchaffen. Der Künſtler allein hat alles zu geben, was zum Werke gehört. Aber gerade künſtleriſches Unvermögen verbirgt ſich gern hinter einem vielſagenden Titel, der zur Weiterarbeit anregt und der verheimlicht, wie wenig geleiſtet wurde. Die Poieſis des poetiſchen Titels iſt eine unerlaubte, weil ſie dem Werk Laienarbeit einmiſcht und damit die einheitliche Geſtaltung des Ganzen problematiſch macht.

Wir müſſen ein paar Worte beifügen über Muſik und Drama. Hier iſt ja der Künſtler nicht oder ſelten in der Lage, ſein Werk allein zu vollenden, er bedarf der aus- und aufführenden Hilfe. Daß dabei die ſtiliſtiſche Vollkommenheit Einbuße erleidet, beweiſen die Tatſachen. Einheit iſt freilich auf mehrfache Weiſe zu erreichen, gelingt aber nicht immer. Die natürlichſte und vollkommenſte Weiſe iſt, daß die Helfer im Stil des Werkes bleiben und ihre Ergänzung im Sinne der Funktionsgleichheit dem Ganzen einfügen, bei Bachſcher Muſik z. B. ein ruhig klares Spiel von ſtrenger architektoniſcher Gliederung. Zu ſolcher Weiſe gehört ein ſchmiegſames Verſtehen, Vielſeitigkeit des Könnens und ein williges ſich-Beſcheiden. Eine zweite Art: daß die Ausführenden das Werk neuformen, es nur als Material eigenen Schaffens betrachten, ſodaß ein ganz neues zutage tritt. Das iſt nun freilich der Abſicht des Künſtlers nicht gemäß, hat aber gewiß ſeine Berechtigung, wenn

Digitized by Google

der Ausführende kongenial ist. Ein starkes einseitiges Können, wenn es reproduzieren soll, drängt zur Neuformung. Aber diese Art beliebt auch allen, deren Eitelkeit Vordergrund verlangt: ihr Neuschaffen ist kleine Willkür und Maskerade, und nur die Kunstfremden sind ihnen dankbar für die Abwechslung der »neuen Auffassung«. Eine dritte Art aber, die stilistische Einheit zu wahren ist die, daß alle störenden Momente der notwendigen Ergänzung sich geben unter dem Vorbehalt der Abstraktion; und diese Art ist für die Praxis die wichtigste. Ihre Anwendung sichert der Hausmusik vielen öffentlichen Veranstaltungen gegenüber eine ästhetische Überlegenheit. Es ist eine seltsame Tatsache, daß wir imstande sind, gewisse in das Bewußtsein eintretende Stimmungsmomente von der Mitwirkung auszuschalten, sobald wir nur wissen, daß sie nicht zugehörig sind. Wir sagen wohl: es geschieht durch Ablenkung der Aufmerksamkeit; doch ist damit wenig erklärt. Aber ohne diese Fähigkeit würden wir selten einen vollkommenen Eindruck erhalten. Wenn wir ein Kunstwerk aufnehmen, dringt ja tausenderlei sonst noch durch die Tore unserer Sinne gleichzeitig herein und würde seine Stimmungseffekte in das ästhetische Objekt hineingeben, gelänge es nicht, dieses durch Abstraktion zu schützen: wir sehen mit dem Gemälde zugleich die Besucher des Museums und hören ihr Plaudern, oder im Konzert nehmen wir mit der Musik zugleich die grotesken Bewegungen und Gesichter der Musiker auf; und sogar in jedem Werke selbst liegen Momente, die nach Absicht des Künstlers auf solche Weise auszuschalten sind – davon wird später noch zu reden sein. Solche Abstraktionen bedeuten freilich eine gewisse Unbequemlichkeit für den Aufnehmenden, und es muß

Digitized by Google

vom Künſtler verlangt werden, daß er ſie erleichtere. Das gilt inſonderheit von den Ausführenden der Wort- und Tonkunſt. Haben ſie nicht die Gabe ſtilgemäßer Ergänzung, und nicht die Kraft oder Anmaßung, das Werk dem eigenen Stil unterzuordnen, ſo iſt die Möglichkeit des Stils nur, wenn ſie die Ergänzung aufs beſte geben unter den Bedingungen der Abſtraktionserleichterung, und das iſt: ohne alle Prätenſion, ſo ſchlicht, ſo beſcheiden, ſo zurücktretend wie es ſich nur tun läßt. Dadurch daß ſie ohne die Anmaßung des letzten Könnens ſich geben, zwingen ſie die Rezeption zur Nachſicht, das heißt zur Abſtraktion von gewiſſen Unverträglichkeiten; und die ſtiliſtiſche Einheit bleibt gewahrt.

Die Stilwidrigkeit unſerer heutigen Bühnenſpiele wird von vielen empfunden. Wer geht noch ins Theater? Nur, die ſich unterhalten wollen. Man erwartet dort keine Kunſt. Und man ſage nicht, daß dem Dramatiker im Buchleſer ein Erſatz wird. Ein Bühnendrama verlangt die Bühne. Es gibt Buchdramen und es gibt Bühnendramen, aber: entweder – oder. Die eine Gattung iſt darum nicht geringeren Wertes als die andere, eine jede ſtellt andere Anſprüche. Was ſie ſcheidet iſt nicht etwa die äußere Schwierigkeit der Aufführung, ſondern die verſchiedene Einſtellung ihres Stils. Beſonders in zwei Punkten ſehe ich die Differenz. Einmal: die Bühne hat ein raſcheres Tempo als das Buch. Das betrifft nicht ſo ſehr das abſolute Zeitmaß, obwohl es auch davon gilt – wer lieſt in den Stunden eines einzigen Abends den Fauſt bis zu Ende? Mehr noch trifft es den Zeitſchein. Die plaſtiſche Erfüllung des Bühnenſpiels bewirkt, daß die Ereigniſſe ſich zu drängen und hart aneinander zu ſtoßen ſcheinen, die als Gedanken des

Digitized by Google

Leſenden »leicht bei einander wohnen«: ſo erſcheint dort alles zuſammengedrängter und das Tempo ein ſchnelleres. Nun iſt das aber eine Frage der Stileinheit, ob ein Drama ein langſameres oder ein drängenderes Tempo fordert: und es paßt entweder das eine oder das andere. Von Goethes dramatiſchen Dichtungen verlangen die beſten den Leſer: Fauſt, Iphigenie, Taſſo. Die Haſt der Bühne tut ihnen Zwang an.

Das andere differenzierende Motiv aber iſt, daß die Bühne dem Drama etwas wie Ferne gibt und daher ſich nur eignet für Dramen, die auf Fernwirkung eingeſtellt ſind. Wenn man ſie aber lieſt, ſind die Geſchichten viel näher, als hielte man betrachtend eine Zeichnung in der Hand. Dramen mit feſten, vereinfachten, derben Konturen ſuchen die Bühne, beim Leſen würden ſie übertrieben und grob erſcheinen; Dramen aber mit dem feinen Geriefel feeliſcher Zuſtändlichkeiten, wo ſchon leiſe Nuancen Erregungen werden, verlangen die Intimität des nahbetrachtenden Leſens; die Ferne der Bühne würde ihr Beſtes nehmen. Auch aus dieſem Grunde bleiben Goethes Dramen für den Leſer, oder gar die kleinen Märchendramen Maeterlincks; während Schiller und Ibſen und Äſchylos und Ariſtophanes Bühne verlangen und die Nahbetrachtung nicht aushalten: es geſchieht einem wohl beim Leſen, daß man ihre Geſtaltungen nicht einfach in Gedanken vor ſich ausbreitet, ſondern ſie auf eine Bühne ſich hindenkt, ſie alſo ins Bühnenmäßige beim Leſen überſetzt.

Der heutige Tiefſtand der Bühnenkunſt rührt her vom Schwergewicht der Ausſtattung und der Mimik. Man akzentuiert die Kompletierung des Dichtwerkes mehr als dieſes ſelbſt. Es iſt eine Konzeſſion an den kunſt-

Digitized by Google

fremden Geſchmack des großen Publikums: alles in handgreiflicher Deutlichkeit und bis zur Illuſion zu geben, nichts dem Schauen im Reflex zu überlaſſen. Wo aber Mängel bemerkt werden und man Reformen will, beruft man den Mal- und Raumkünſtler auf die Bühne. Und fraglos ſchafft er Beſſeres als die plumpe Mache der Bühnenhandwerker. Aber der prinzipielle Fehler bleibt beſtehen, daß die Ergänzung des Dramas zu viel Ton bekommt; denn der bildende Künſtler wird noch weniger geneigt ſein, das eigene Licht unter den Scheffel des Dramatikers zu ſtellen: er wird ſich mit Raumſtimmungen und Farbenfineſſen bemerkbar machen wollen.

Der beſte Weg zum angeſtrebten Ziel wäre, meine ich, Ausſtattung und Mimik zu beſchneiden. Man ſoll nicht durch Bildkünſtler dem Drama neue Stimmungen einverleiben wollen, ſondern die Dichtung ſelbſt zur Geltung bringen. Das Bühnenbild ſo einfach und beſcheiden wie möglich, nüchtern, anſpruchslos; nur nicht auffallend primitiv. Die Abſtraktionen der Shakeſpeare-Bühne wird man heute nicht zumuten dürfen. Aber was nicht notwendig zu zeigen iſt, gehört nicht auf die Bühne. Die eigenen Anweiſungen des Dichters ſind dabei nicht maßgebend, ſie ſind oft Schreibtiſcherzeugnis; auf die ſeinem Werk immanente Forderung kommt es an. Z. B. Geſpenſter gehören nicht auf die Bühne. Jedes Bühnengeſpenſt blamiert den Helden, der es ernſt nimmt. Und wozu dem Publikum vor Augen ſtellen, was der Held nur träumt oder in der Ferne oder in Zauberſpiegeln ſieht? Weiß man nichts von der kraftvollen Wirkung, wenn wir die Dinge nicht unmittelbar ſehen, ſondern nur im Reflex fremden Bewußtſeins?

Digitized by Google

Die Dichter könnten wohl mithelfen an der Vereinfachung des Bühnenäußern, – die doch gerade ihnen zugute kommt – dadurch, daß sie so wenig Szenenwechsel wie nur möglich bringen. Am besten: Einheit des Ortes. Das ist freilich eine Einschränkung der dichterischen Freiheit; aber es ist doch fraglich, ob Freiheit ein besserer Boden für die Kunstentwicklung ist als die Zeiten mit bindenden Formen.

Ein streng einheitliches Bühnenwerk wird der Dramatiker nur dann schaffen können, wenn er auch die ergänzenden Faktoren im voraus zu berechnen imstande ist, indem sie durch Tradition oder durch einen bestimmten äußern Apparat festgelegt sind. Denken wir uns, um an einem konkreten Beispiel eine Orientierung zu gewinnen, ein Minimum äußerer Ausstattung, dazu Einheit des Ortes, sodaß die Szenerie die Aufmerksamkeit bald völlig freigibt, dann die Schauspieler mit Masken, sodaß keine unberechenbare Mimik an falscher Stelle unterstreicht, die Schauspieler auf Kothurnen schreitend und dadurch zu einer bestimmten Art des Schreitens und Agierens gebunden und darum und durch die Weite des offenen Theaterraumes auch gebunden an eine bestimmte Art der Stimmführung – dann hält der Dichter sein Werk geschlossen in der Hand: es kann im Stil so streng sein wie ein dorischer Tempel; er kann das Grausamste sagen, weil er es durch die beherrschten Mittel ins Tragische wandelt: und er hebt sein Werk zu einer Feierlichkeit und Höhe empor, die heute auf unsern stillosen Zufallsbühnen nicht gewagt werden dürfte.

Wir haben schon früher hingewiesen auf die Wichtigkeit des Materials für das ästhetische Objekt. Es

Digitized by Google

ist nicht indifferenter Träger eines Gehalts, sondern es gibt selbst gemäß seiner besondern Beschaffenheit charakteristische Impressionen, die in die Objektsynthese verwoben werden wie die vom Künstler freigeschaffenen Formen und wie das Gegenständliche der Darstellung. So wird das Material selbst ein Teil des Gehaltes. Darum ist bei der geforderten Stileinheit der Materialcharakter zu berücksichtigen. Umsomehr, als die Impressionen des Materials, über das ganze Werk hin ausgebreitet, mit allen sinnlichen Formen und mit dem Gegenständlichen zugleich auftreten, sich immer wiederholend und in der Wiederkehr sich selbst verstärkend. Daraus ergibt sich zweierlei: ist das Ganze des ästhetischen Objekts seiner Richtung nach bestimmt, so ist dementsprechend das Material zu wählen. Ist aber ein bestimmtes Material gegeben als Ausgangspunkt des Schaffens, so müssen sich die übrigen Stimmungsfaktoren des Werkes dem Stimmungscharakter des Materials anpassen. Das ist es, was man den Materialstil nennt. Der Stilbegriff zeigt dabei eine neue Nuance. Die geforderte Einheit bleibt nicht mehr ganz unbestimmt, sie ist auf dem Wege zur Konkretheit. Die Stileinheit wird definiert durch einen bestimmten Anpassungspunkt. Der Kreis der Einheitsmöglichkeiten ist eingeschränkt und ist ein anderer bei jedem Material, ein anderer bei Bronze als bei Holz oder Marmor.

Das gleiche wie vom Material gilt von der Technik. Die Besonderheit des Werkzeugs, die besondere Hantierung mit einem Werkzeug hinterläßt im fertigen Werk ihre Spuren und gibt durch ihre Impressionen einen Beitrag in das ästhetische Objekt. Ob eine Kupferplatte mit spielender Nadel geritzt, mit Säuren geätzt oder mit angestemmtem Stichel ausgegraben wird, gibt

Digitized by Google

für die Bilderſcheinung einen Unterſchied. Und wie beim Material iſt auch den Impreſſionen der Technik das Prinzip der Funktionsgleichheit immanent: die Arbeitsſpuren durchſetzen das ganze Werk, überall wiederkehrend und in der Wiederholung ſich ſelbſt verſtärkend. So verlangt auch in der ſtiliſtiſchen Einheit die Technik ihre Berückſichtigung: ſie iſt dem geplanten Geſamtcharakter des Werkes anzupaſſen – oder, wenn ſie Ausgangspunkt des Schaffens iſt, was z. B. beim Kupferſtecher oft der Fall iſt, ſo verlangt ſie eine Auswahl der andern Stimmungsfaktoren im Sinne der Anpaſſung. Und in dieſer Meinung ſpricht man vom Stil der Technik: vom Stil des Holzſchnittes, vom Stil der Radierung, vom Stil der Ölmalerei uſw.: die ſinnlichen Formen und die Individualiſierung des Gegenſtändlichen haben ſich dem Charakter der Technik anzupaſſen.

Ein paar Beiſpiele zur Erläuterung. Ich finde bei Genelli eine vollendete Anpaſſung an den Strich des Bleiſtifts. Dem Weichen, Verwiſchten ſolchen Striches iſt konform das Verwiſchte und Abgerundete in der weichen Linienführung, in der weichen Modellierung der Geſtalten, in dem weichen Ausdruck der Emotionen. Alles verliert ſeine äußerſte Härte und Schärfe, ohne doch kraftlos zu werden. Das Seelenleben iſt wie unter einem Schleier. Es wird von Leidenſchaften erzählt, aber ihre Energie iſt verhüllt. Es klingt alles wie vergangen. Augen von ſeltſamem Reiz, aber ihr Blick iſt wie verloren. Mit den Bildern zum Wüſtling muß man die ſelbſtgeſchriebenen Erläuterungen vergleichen: in der Beſchreibung wird das Kraſſe und Erregte des Themas ſichtbar, die Bilder aber individualiſieren das Thema im Sinne der Milderung und Verſchleifung.

Digitized by Google

Und man könnte faſt glauben, daß hier der Stil aus dieſer beſondern Technik erwachſen ſei, was ſonſt wohl, wegen der Geringſchätzung gerade dieſer Technik, ſelten vorkommt.

Ein anderes Beiſpiel: die Bedeutung der feſten Konturen in der bildenden Kunſt. Man diskutiert heute dieſes Problem auf ein allgemeines Ja oder Nein. Die Künſtler und ihre Theoretiker verfallen ja immer wieder dem Irrtum, als ſei eine Technik ſchon an ſich wertbeſtimmend und als gäbe es eine allgemein-gültige Technik. Sobald man erkannt hat, wie die Technik in das Ganze des äſthetiſchen Objekts hineinverflochten iſt, wie das Poſtulat des Stils eine gegenſeitige Anpaſſung der Technik und der andern Bildfaktoren an einander verlangt, wird man nicht mehr erwägen, ob es ſchlechthin beſſer ſei, die Gegenſtandskonturen im Bilde aufzulöſen, oder nicht. Solche Naivität des Fragens ſollte nur dem Künſtler, nicht dem Theoretiker geſtattet ſein. Ob feſte Umriſſe oder Konturauflöſung beſſer ſei, iſt nur von Fall zu Fall zu entſcheiden: es hängt ab von den andern Faktoren des Kunſtwerkes und hat ſich denen anzupaſſen. Allgemein wird man aber erwägen können, welche ſtiliſtiſchen Konſequenzen die eine und die andere Technik hat, welches der Stimmungscharakter der einen und welches der der andern iſt.

Wann ſehen wir die Gegenſtände in ſcharfen Umriſſen? Wenn unſere Augen auf die Gegenſtandsbetrachtung genau eingeſtellt ſind. Das aber iſt der Fall in allen Zuſtänden einer zielbewußten, angeſpannten Aktivität. Dagegen iſt den Zuſtänden träumeriſcher Verſonnenheit und Selbſtvergeſſenheit eine ſchlechte Akkommodation der Augen eigentümlich, hier gleitet der Blick

Digitized by Google

über die Dinge hin, aber nicht wie bei Einem, der ſie als Ziel faßt, und es verwiſchen ſich die Grenzen, es verliert ſich die ſcharfe Beſtimmtheit und Sonderung des einen vom andern. Dieſer Zuſammenhang zwiſchen ſubjektiver Stimmung, Akkommodation des Auges und Bilderſcheinung des Gegenſtandes iſt maßgebend für die Stilbedeutung jener techniſchen Unterſchiede. Beſtimmtheit und Schärfe der Umrißzeichnung bringt etwas von aktiver Stimmung mit ſich, eine Empfindung der Selbſtſicherheit, der Selbſtbehauptung, der kraftvollen Zielbewußtheit. Dieſe Technik wird ſich eignen für das Schöne im engern Sinne, für das Apolliniſche. Man erinnere ſich unſerer Analyſe der dritten Gruppe von äſthetiſchen Modifikationen, und man wird verſtehen, warum die Technik des deutlichen Umriſſes bei dieſer ſtiliſtiſch gefordert iſt. Die Konturenauflöſung dagegen trägt den Charakter der zerfließenden, träumeriſchen Stimmung, der Selbſtvergeſſenheit; daher der Zuſammenhang der weichzerfließenden Mondſchein-, Nebel- und Dämmerlandſchaft mit ſolchen Stimmungen. Und darum iſt dieſe Technik verwendbar nur bei gewiſſen Modifikationen der vierten Gruppe: welche die Selbſthingabe und das ſich Verlieren des Subjekts betonen. So wenn im Landſchaftsbilde der Blick hinausſchweift ins Grenzenloſe der weiten Ebene und der Betrachtende ſich verliert, und die Feſſeln der Individualität nicht mehr empfindend eintaucht ins All. Wendet man dieſe Technik am unrechten Orte an, erzeugt ſie Mißklang und Störung. Und alle diejenigen Modifikationen des Dionyſiſchen, in welchen die Kraftſtimmung überragt: die geſammelte Kraft, die männliche Entſchloſſenheit, die Zielſchärfe, verlangen durchaus eine feſtbeſtimmte Führung des Umriſſes.

Digitized by Google

Wie bei einer geſchloſſenen Kette jedes beliebige der Glieder zum Träger des Ganzen gemacht werden kann, ſodaß alle andern von ihm abhängig werden, ſo kann auch die Stileinheit des äſthetiſchen Objekts durch jeden beliebigen der Komponenten definiert werden, ſei es, daß einer derſelben Ausgangspunkt des Schaffens iſt, ſei es, daß ein andrer Anlaß vorliegt, von einem beſtimmten Punkt aus die ſtiliſtiſche Einheit zu revidieren. Spricht man ſchlechthin von Stil, ſo ſind der Einheitsmöglichkeiten unbegrenzt viele, ſobald jedoch ein ſtilbeſtimmendes Moment feſt gegeben iſt, findet dadurch eine Einſchränkung jener Möglichkeiten ſtatt. Es iſt zwar noch Spielraum, jedoch der Kreis deſſen, was mit einem beſtimmten Material, mit einer beſtimmten Technik ſich verträgt, iſt ſchon geringer. Noch enger iſt natürlich die Beſchränkung, wenn zwei oder mehr der Stilfaktoren zugleich feſtgelegt ſind. Es geſchieht oft, daß dem Künſtler Material und Gegenſtand oder Technik und Gegenſtand oder Material und Technik zugleich vorgeſchrieben ſind.

Unter allen Komponenten des äſthetiſchen Objekts ſind die ſinnlichen Formen die beweglichſten, die wählbarſten; ſie ſind das, womit der Künſtler immer die letzte Ausgleichung, die genaue Einheitswägung zu ſtande bringt; darin liegt ihre Unentbehrlichkeit für den Stil; darum Befähigung zur Kunſt auch erſt da anzuſetzen iſt, wo ein formales Können – formal im Sinne der Formenſprache – bewieſen wird. Die andern Faktoren des Kunſtwerks geſtatten keine ſo feine Abſtufung der Nuancen, daß mit ihnen allein eine volle Harmonie erzielt werden könnte. Die Formen werden daher ſchwerlich Ausgangspunkt des Schaffens ſein, oder es iſt nur die Formgattung, nicht das Individuelle der

Digitized by Google

Formen, festgelegt. Dann wird durch das Formgenerelle die Stileinheit definiert und eine Akkommodation der andern Faktoren verlangt. Formgattung ist überall da der Ausgangspunkt, wo es gilt, ein Kunstwerk einem andern von ausgeprägtem Formcharakter an- oder einzufügen, z. B. ein Bauwerk weiter auszubauen oder ihm ein anderes anzugliedern, oder in einen formbetonten Innenraum ein Bildwerk hineinzupassen. Auch dann, dem Künstler unbewußt, wenn bei der Betrachtung der Natur ein Formales der Anschauung ihn ergreift und zur Ausgestaltung reizt, sei es ein Farbenklang, oder eine räumliche Figuration, oder eine Kombination beider. Das gibt wieder eine besondere Nuance des Stilbegriffs: den Formenstil.

Auch wenn das Gegenständliche Ausgangspunkt wird – und das ist meist der Fall, wenn ein Auftrag den Künstler leitet oder bindet, so ist gemeinhin doch nur die Gattung des Gegenständlichen festgelegt. Denn selbst wenn das Gegenständliche, als Wirklichkeit genommen, ein einmaliges Begebnis oder Ding ist, wird es durch den Auftrag nur generell bestimmt. Soll ein Künstler die Kreuzigung darstellen, oder das Abendmahl, oder Friedrich den Großen oder Christus: so ist die Erfindung des Individuellen ihm freigestellt; es wird daher jeder Künstler ein anderes Individuum schaffen. Obwohl dieses Generelle etwas Abstraktes ist, so wird es doch durch gewisse konkrete Stimmungsimpressionen charakterisiert sein: diese definieren sodann die geforderte Stileinheit des Werkes, ihnen hat sich Material und Technik und Formensprache anzuschmiegen. Aber noch ein anderes hat sich danach zu richten: die Individualisierung des allgemeinen Themas. Und an dieser Stelle erhebt sich ein Problem, das den logischen Verstand

Digitized by Google

verlegen macht. Logiſch verträgt ſich mit dem Allgemeinen jede individualiſierende Determination, wofern ſie nur keine contradictio in adjecto bedeutet, d. h. das Allgemeine iſt nicht im ſtande, aus ſich heraus das Individuelle hervorgehen zu laſſen. Das iſt ja, nebenbei geſagt, der Grund, warum eine Ableitung der ganzen individuellen Wirklichkeit aus letzten Prinzipien – mögen dieſe Gott oder Mathematik oder Atome heißen – unmöglich iſt. Das äſthetiſche Problem aber iſt gerade: daß der Gattungscharakter die Individualiſation beſtimmen ſoll. Und das iſt hier möglich, indem die geforderte Anpaſſung an die Gattungsimpreſſion die individualiſierenden Nuancen ihrer Impreſſion nach feſtlegt. Handelt es ſich dabei um Funktionsgleichheit, ſo erfährt die Gattungsimpreſſion eine Verſtärkung. Der Künſtler hat dann dasjenige Individuelle zu finden oder zu erfinden, in welchem die Gattungsimpreſſion zum ſtärkſten Ausdruck gelangt. Mit andern Worten: er hat das Allgemeine des gegebenen Themas umzuwandeln in einen äſthetiſchen Typus.

Der Typus iſt ein Individuelles; er iſt nicht abſtrakt, er iſt auch nicht Durchſchnitt der Geſamterfahrung. Der Durchſchnitt der Gattungsexemplare iſt keineswegs typiſch. Typus iſt die Verdichtung des Generellen im Individuum. Der Typus iſt dasjenige Individuelle, welches bis in die Verzweigungen ſeiner Individuation hinein die charakteriſtiſchen Impreſſionen der Gattung wiederholt. Der Typus enthält den Gattungscharakter rein und verdichtet und darum ſtärker als alle andern Individuen derſelben Gattung, ohne Beimiſchung anderer Impreſſionen, und iſt doch in ſeiner Formbeſtimmtheit individuell. In dieſer Weiſe hat Lionardo das Thema des Abendmahls typiſiert.

Digitized by Google

Seine Darſtellung iſt durchaus gegenſtändlich individuell, aber die individualiſierenden Determinationen ſtehen in Gleichklang mit dem Gattungscharakter. Er gab uns das Abendmahl ſchlechthin. Und Grünewald gab uns die Kreuzigung, und Dürer in ſeiner Eiſenradierung gab uns Gethſemane. Und durch Menzel haben wir Friedrich den Großen und ſeine Zeit. Aber um das Antlitz Chriſti haben ſich viele Maler vergebens bemüht. Und die Geſtalten Homers haben bildneriſch noch nicht ihren Typus gefunden, trotz Flaxmann, Preller, Genelli und Slevogt; Fritz Boehle könnte ihn ſchaffen. Oft reizt gerade dieſe Aufgabe den Künſtler: zu einem Gegenſtändlichen, das nur allgemein gegeben iſt, den Typus zu ſchaffen. Auch in dieſer Variation: ein Stück Natur zu typiſieren, das heißt hier: der Landſchaft, den Blumen, den Tieren, dem Stadtbild eine andere Individualität anzuziehen, als ſie in der Wirklichkeit haben, nämlich diejenige ihnen zu geben, in der ihr Weſen ſich ganz erfüllt und rein ausſpricht. Kommt zu dieſem ſtimmungsmäßigen Gleichklang des Individuellen und Allgemeinen dann noch hinzu Gleichklang der Formen, der Technik, des Materials, ſo erreichen wir jenen Begriff des Stils, den Goethe der einfachen Naturnachahmung und der Manier gegenüberſtellt als höchſte Leiſtung der Kunſt.

Stileinheit kommt den Künſtlern nicht mühelos. Es läßt ſich nicht apriori einſehen noch allgemein beſtimmen, was zuſammenpaßt und was nicht, und das kritiſche Stilempfinden gibt nur ein Veto; die poſitiven Einheitsbedingungen müſſen einzeln gefunden werden. Die Stilpoſtulate eines jeden Materials, einer jeden beſondern Technik, des Formcharakters, der Gegen-

Digitized by Google

ſtandsart werden langſam durch die Arbeit von Künſtlergenerationen klargeſtellt. Hier lernt ein Künſtler vom andern, von eigenen und fremden Mißerfolgen und Erfolgen; hier arbeitet er für andere, und ſo gleicht ſeine Bemühung der des Forſchers, und in dieſem Sinne kann man von einem Fortſchreiten der Kunſt ſprechen, während ſonſt doch jedes Kunſtwerk in ſich abgeſchloſſen und ohne Beziehung auf andere Werke iſt. Aber was ſo gewonnen wird, läßt ſich freilich nicht in Form von Rezepten und allgemeinen Regeln – wie man immer wieder verſucht – weitergeben. In der Kunſt gibt es nur eine Überlieferung durch unmittelbare Anſchauung. Und darin liegt gerade der Wert der Tradition, daß ſie den Weg zum Stil erleichtert. Daher iſt ein Brechen mit der Tradition für die meiſten gleichbedeutend mit Stilloſigkeit; denn nur die ſtärkſte Triebkraft kann völlig aus Eigenem die Stileinheit neu erfinden. Andrerſeits erſetzt die Tradition nimmermehr das lebendige Stilempfinden des Künſtlers, ſie gibt ihm nur Mittel an die Hand, der rechte Gebrauch ſteht bei ihm.

Nun fließt aber in das äſthetiſche Objekt ein Moment ein und erhebt ſeine Stilforderung, bei welchem der Künſtler auf ſich allein angewieſen ſcheint: es iſt der perſönliche Einſchlag. Jeder Künſtler iſt ja individuell, anders als jeder andere, und ſein Erleben hat eine Sondernuance. Und iſt nun das äſthetiſche Objekt einem Trieberlebnis vergleichbar und hat es im originalen Trieberleben ſein Urbild, ſo muß in jedes Werk von der Sonderart des Künſtlers etwas miteinfließen; dadurch bekommt der äſthetiſche Gehalt einen Einſchlag, der bei jedem Künſtler anders ſein wird. Und dieſes Moment iſt für den Künſtler nicht modifizierbar,

Digitized by Google

ſondern feſtgegeben: es kann ſich alſo den andern äſthetiſchen Faktoren nicht anpaſſen, ſondern verlangt Anpaſſung von ihnen. So verlangt es eine Beſonderung des Stils. Es hat aber zeitliche Konſtanz, wiederholt bei jedem Werk des Künſtlers ſeine Forderung: der Künſtler wird alſo in dieſer Beziehung von ſich ſelbſt lernen können und von Werk zu Werk die Stilpoſtulate des ſubjektiven Einſchlags beſſer erfüllen. Und dieſes Moment gibt, wenn es ſich ſtiliſtiſch durchſetzt, ſeinen Werken ein Gemeinſames: das iſt, was wir ſeinen perſönlichen Stil, ſeine perſönliche Note oder Eigenart nennen.

Es beſteht heutzutage eine Neigung, die Tatſachen der ſubjektiven Differenzen zu übertreiben, auch ſucht man ſie an ganz falſcher Stelle. Man behauptet Unterſchiede in der ſinnlichen Perzeption der Erſcheinungen. Feuerbach z. B. ſoll alles räumlich größer geſehen haben als andere. Man verkennt, daß Differenzen ſolcher Art, wenn es ſie gäbe, unmöglich im Kunſtwerk bemerkbar würden. Denn die Proportion zwiſchen Kunſtwerk und Naturvorlage würde ja dadurch nicht berührt: wer die Natur räumlich größer ſieht, dem erſcheint auch ſein Werk in größern Ausmeſſungen. Andere behaupten Unterſchiede des Farbenſehens: da würde das Gleiche gelten, wofern es ſich nicht etwa um partielle Farbenblindheit handelt, um Ausfallserſcheinungen und Verwechslungen ſinnlicher Qualitäten, die aber doch nur unerwünſchte Störung bedeuten würden: denn ein Künſtler mit ſolcher Sonderart würde nicht alle qualitativen Unterſchiede, die für andere in ſeinem Werk ſichtbar werden, ſehen und beherrſchen, ihm fehlte ſomit die letzte Kontrolle deſſen, was er ſchafft.

Auch übertreibt man die Bedeutung der ſubjektiven Differenzen für die Kunſt, wenn man durch ſie die

Digitized by Google

Kunſt definieren will. »Kunſt iſt ein Stück Natur geſehen durch ein Temperament«, ſagt man, und ſetzt dabei die individuelle Beſonderung des Temperaments ſtillſchweigend voraus. Aber die Sonderheit des Schauens macht noch nicht zum Künſtler. Ein Stück Natur anders zu empfinden als andere, iſt Jedem eigen. Sache des Künſtlers aber iſt es, ſeine Beſonderheit zum Stil zu erheben.

Originalität – das Wort im beſten Sinne verſtanden – bedeutet dieſes mit: daß die perſönliche Sonderheit eines Künſtlers ihren Stil gefunden hat, daß es dem Künſtler gelingt, mit ſeiner ſubjektiven Differenz die übrigen Stilfaktoren in Einklang zu bringen. Originalität braucht nicht laut und auffallend zu ſein. Die Stärke einer künſtleriſchen Perſönlichkeit mißt ſich nicht an dem Grad ihrer Abweichung von Andern. Auch iſt die Originalität im Grunde durchaus poſitiv: das Eigene. Heute fabriziert man durch eine Verdopplung der Negation Surrogate der Originalität: anders als andere zu ſein. Aber wahre Originalität ſchielt nicht darauf hin, wie andere es treiben, um es dann anders zu machen. Sie geht ihren Weg unbekümmert um andere, unbekümmert darum, ob ſie auffällt, oder nicht. Denn nicht auf die Beſonderheit ſelbſt kommt es an und daß ſie gezeigt werde, ſondern darauf, daß die Beſonderheit, die vorhanden iſt, ihren Stil findet, daß ſich die andern Stilfaktoren ihr anpaſſen.

Die Originalitätsſucht unſerer Zeit hat mit wahrer Originalität nicht viel zu tun. Sie entſpringt aus kleinlicher Eitelkeit der Künſtler. Sie hängt zuſammen auch mit der unedlen Art des Wettbewerbs, zu der man die Künſtler nötigt: mit den lärmenden Schauſtellungen des Kunſtmarktes vor einem Publikum, das zum größten

Digitized by Google

Teil von Kunſt nichts verſteht und doch durch ſeine Haltung und durch Kauf die Wertung des Tages beſtimmt. Mit der ganzen Öffentlichkeit unſers Lebens, mit der peinlichen Buchführung der Kunſtſchreiber über die laufende Entwicklung lebender Künſtler. Das Publikum aber, lüſtern nach der Senſation des Neuen und von der Perſönlichkeit nicht mehr verſtehend als von Kunſt, ſucht garnicht die in ſich poſitive Originalität, ſondern das Surrogat derſelben, und je kraſſer dabei die Negation, ihm deſto lieber.

Entgegen der Originalitätsſtreberei unſerer Zeit iſt zu betonen, daß die Originalität eines Künſtlers nur ihn ſelbſt, nicht aber das Publikum etwas angeht. Um die Provenienz deſſen, was in das Werk eintritt, hat ſich der Beſchauer nicht zu kümmern; ihn trifft es nur, ob das Werk Höhe hat, Reichtum, Erfüllung und Stil. Für den Künſtler aber iſt es wichtig, daß ſich die Eigennote nicht verwiſcht und daß ſie ihren Stil findet, – nicht etwa, weil ſie zu zeigen Selbſtzweck wäre, ſondern weil ſie in Verbindung ſteht mit allen den plaſtiſchen Kräften, denen er ſein Werk verdankt. Denn er arbeitet ja nicht wie einer, der die Dinge mit dem Verſtande konſtruiert, er macht nicht die Kunſt, ſondern läßt in ſich wachſen und ſammelt die Ernte. Er muß ſich tragen laſſen von ſeinem künſtleriſchen Inſtinkt. Es iſt immer dieſes ſeine Gefahr: daß er nicht das Wachstum abwarten will, ſondern machen und konſtruieren will. Es iſt ſeine Gefahr, daß er ſich zwingt. Und gerade Künſtler von ſtarker Selbſtzucht erliegen allzuoft dieſer Gefahr: ſich zu zwingen, ſich einer Maxime zu unterwerfen, die ihr Verſtand für richtig hält und nach Prinzipien zu machen. Es iſt der traurige Kampf Dürers: der in ſeinen Holzſchnitten, in ſeinen Eiſenradierungen, in ſeinen Hand-

Digitized by Google

zeichnungen das Beſte gibt, immer wenn er für das anſpruchsloſe Volk oder für niemand arbeitet: aber mit ſeinem Verſtande glaubt er an die Schönheitsregel der Italiener, und gibt darüber oft ſich ſelbſt preis. – Die Aufbindung des Eigenen in der Einheit des Stils bedeutet Stütze und Anregung der produktiven Kräfte, der Eigenſtil einmal gefunden und feſtgehalten gibt Schutz vor Abirrungen ins Konſtruieren. So iſt das Feſthalten der perſönlichen Note ein wertvolles Mittel des Schaffens – nicht Selbſtzweck. Und ſtileinheitlich gebunden verliert die individuelle Beſonderung des Künſtlers alles Vorlaute und Aufdringliche – ſie iſt ein Element unter andern, nach deſſen Woher zu fragen der Betrachter keinen Grund hat. Vor einem klaſſiſchen Werk vergeſſen wir des Künſtlers.

Der Eigenſtil hat ſeine Gefahren für alle diejenigen Künſtler, denen nur in ſeltenen Stunden originales Schaffen gelingt, deren Eigenſtes, mit dem Alltagsleben ſchlecht verträglich, ſeltener durchbricht; und ſolcher Art ſind die Romantiker. Ihnen wird der Eigenſtil zur Verlockung, auch durch die Stunden der Leere ihr Schaffen weiter zu führen: ſie werden ihre eigenen Nachahmer, und ihr Stil entartet zur Manier. Ich weiß kaum einen Romantiker, der auszunehmen wäre. Das miſcht in ihr Werk einen Ton des Erkünſtelten und Unwahren. Und ſie werden ihre eigenen Epigonen, wenn ſie, was nur ihrer Jugend verliehen war, in ihre Männlichkeit hinübertragen wollen.

Es iſt behauptet worden, Zeitſtil ſei nichts anderes als der perſönliche Eigenſtil eines überragenden Künſtlers, durch Nachahmung ausgebreitet und verwäſſert. Die ſolches behaupten, ſehen darin die Konſequenz ihrer

Digitized by Google

Überzeugung, daß bei allen höheren Werten die große Perſönlichkeit das Produktive ſei, nicht die Zeit. Große Perſönlichkeiten prägen die Zeit; der Zeitſtil iſt die Sichtbarkeit des Gepräges. Auch zeigt die Erfahrung, und es ſpricht dafür der pſychologiſche Kalkül, daß ein überragender erfolgreicher Künſtler Nachahmer findet, die ſeine Schaffensweiſe ausbreiten. Ferner iſt bei einigen Zeitſtilen ſolch perſönliches Zentrum hiſtoriſch nachweisbar.

Keinem dieſer Gründe könnte, noch möchte ich widerſprechen, doch ſcheinen ſie mir nur dieſes zu beweiſen: daß beim Zeitſtil Nachahmung mitwirkt, daß beim Zeitſtil ein heteronomer Einſchlag vorhanden iſt. Und wer Produkte des Zeitſtils unbefangen betrachtet, wird oft in ihnen etwas Unfreies erkennen. Und doch reicht Nachahmung zur Erklärung des Phänomens nicht aus. Es weiſt darüber hinaus die bemerkenswerte Tatſache, daß der Zeitſtil immer nur zu ſeiner Zeit gedeiht, trotzdem ſpätere Zeiten ihn nachzuahmen verſuchen. Die Künſtler der römiſchen Kaiſerzeit bemühen ſich vergeblich, den archaiſchen Stil wieder aufzunehmen; und wir ſelbſt haben es ſeit Jahrzehnten mit den verſchiedenſten Stilen der Vergangenheit vergebens verſucht. Die Stile bleiben tot. Das Mißlingen ſolcher Verſuche widerlegt die Ableitung des Zeitſtils aus der bloßen Nachahmung mit der Beweiskraft eines Experiments. Das Leben des Zeitſtils muß mehr ſein als Nachahmung, wenn ſie auch mitwirkt. Dazu kommt noch ein Gegengrund. Oft ſtehen die Künſtler, in deren Schaffen der Zeitſtil realiſiert iſt, ebenbürtig nebeneinander, ſodaß unmöglich einer allein als original, die andern alle als bloße Nachahmer aufgefaßt werden dürfen. Es ſcheint alſo noch eine andere Art der Stilausbreitung vorzukommen.

Digitized by Google

Welche es ist, und ihre Wahrscheinlichkeit, zeigt folgende Überlegung.

Künstler der gleichen Zeit werden, weil durch die gleiche Umwelt mitbedingt, gewisse Übereinstimmungen der Psyche aufweisen. Es können Ähnlichkeiten sein nach Art der Diapasons, daß sie dem Allgemeincharakter der Zeitgenossen entsprechen, es können auch Eigenschaften entgegengesetzter Richtung sein. So oder so, ob Gleich- oder Gegenstimmung, ob Massencharaktere oder Ausnahmemenschen, das eine wie das andere ist durch die Zeit mitbestimmt; denn auch das Unzeitgemäße hängt mit der Zeit zusammen, und jede Zeit hat eine andere Art des Unzeitgemäßen. So wird zwischen den Künstlern eine gewisse Verwandtschaft sein. Und demgemäß müßte, wenn ein Jeder seinen Eigenstil fände, eine Ähnlichkeit der Einzelstile sichtbar werden. Sogar wenn jeder unabhängig vom andern ihn fände. Aber es ist nun möglich, daß sie sich gegenseitig anregen und sich Hilfe werden, den Eigenstil zu finden. Denn in ihrem Persönlichen besteht partielle Kongruenz, so muß ein Stil den andern anregen, wie eine Ähnlichkeitsassoziation die andere. Das ist nicht Nachahmen. Und je größer die geistige Verwandtschaft der Künstler, desto kräftiger ist die Hilfe, die einer dem andern leistet zum Eigenstil. So gibt es auch ein Lernen für den Eigenstil. Die Einheitspostulate des Materials, der Technik, des Formalen, des Gegenständlichen lehren die alten Meister, lehrt die Tradition; aber das Eigene zum Stil zu runden kann der Künstler nur bei den Zeitgenossen lernen. Dabei sind der Möglichkeiten mehrere. Einer kann dominierend das Neue in sich finden und den Stil vollenden, die andern anregen, und sie bleiben in seiner Schuld. Es kann auch Wechsel-

Digitized by Google

wirkung ſein, ein Umeinander des Anregens und Fortſchreitens. Es kann der erſte Stilfinder in ſeinem Schaffen von geringer Bedeutung ſein, nur wichtig als Anreger. Dieſes Gemeinſame im Eigenſtil geiſtesverwandter Zeitgenoſſen iſt Zeitſtil im autonomen Sinne. In der Tat geht alſo Zeitſtil auf die perſönlichen Einzelſtile zurück, aber bildet zu ihnen gewiſſermaßen den Allgemeinbegriff, und hat in ihnen ein lebendes Wirken, wie es bloße Nachahmung nicht erzeugen könnte: und iſt doch wieder kein bloßes universale post rem.
Wir verſtehen nun auch, warum der Künſtler den Zeitſtil wünſcht: er findet in ihm ein Stück ſeiner ſelbſt und eine Brücke zum Eigenſtil.

Doch das wäre eine interne Angelegenheit der Künſtlerſchaft; und in der Tat zielt das allgemeine Verlangen eines Zeitſtiles auf etwas anderes. Iſt es nicht auffallend, daß man dieſe Forderung weniger an die freie, als an die angewandte Kunſt ſtellt? Für Haus und Hausrat, für Werkzeug, für den Garten, für Kirche und Theater, Schule, Muſeum, Kaſernen, für Brunnen und Brücken verlangen wir den Zeitſtil viel drängender als für Plaſtik und Gemälde. Warum? – Es iſt die Nutzkunſt, und man ſpricht wohl davon, die Kunſt ſei hier dienend. Sie ordne ſich außeräſthetiſchen Zwecken unter. Ich meine, »dienende Kunſt« iſt eine irreführende Titulatur. Die Kunſt reſpektiert den Zweckgedanken, aber nicht anders, als wie ſie ſich dem Geſetz des Materials fügt. Ein ſchrankenloſes Walten iſt der Kunſt nirgends eigen, ſobald ein Stilfaktor gegeben iſt. Die Kunſt fügt ſich dem Zweckgedanken nicht anders als wie wir im praktiſchen Leben dem Naturgeſetz nachgeben: wir fügen uns, die Natur zu beherrſchen. Sie

Digitized by Google

nimmt den Zweck auf in ihre Einheit; sie macht den Zweck zu einem Stilfaktor. Mag er als solcher im Werk dominieren, das begründet noch keinen wesentlichen Gegensatz der Nutzkunst zur andern, wo Material oder Technik oder Gegenstand oder Form Stildominante sind. – Auch liegt der Unterschied nicht darin, daß die Werke der Nutzkunst sich nicht nur der ästhetischen Betrachtung bieten, sondern außerdem noch Gebrauchswert haben; doch hängt er damit zusammen und ist die ästhetische Konsequenz der Gebrauchsmöglichkeit. Die wesentliche Differenz nämlich ist diese: während alle andern Kunstwerke in sich abgeschlossen und fertig sind, bilden Werke der Nutzkunst für die ästhetische Betrachtung keine in sich geschlossenen Einheiten, sondern enthalten notwendig Beziehungen auf ein Anderes. Ein Tempel, ein Wohnhaus, ein Stuhl, ein Becher: vergleicht man sie mit Gemälden, Statuen, Zeichnungen, so empfindet man, daß diese in sich abgeschlossen sind, jene aber eine Ergänzung verlangen und auf solche hinweisen. Sie verlangen eine Ergänzung, wie die Frage eine Antwort. Ihr Komplementum aber ist – der Mensch. Sie vollenden sich, auch ästhetisch, erst dann, wenn der Mensch sie gebraucht. Das gerade ist die große Entdeckung der Handwerkskunst unserer Tage: die wiedergewonnene Einsicht, daß Werke der Nutzkunst nicht als in sich fertige Gebilde behandelt werden dürfen, sondern daß sie offen bleiben müssen für den Gebrauch, und daß erst der Gebrauchende ihnen zum Abschluß wird. Der Becher und die Hand, die ihn emporhebt, das Haus und seine Bewohner, der Tempel und die Festesfeier, der Park und die Promenierenden machen erst zusammen das Ganze eines Kunstwerks aus.

Digitized by Google

Aus dieſem Grunde wird gefordert eine wohlabgewogene Zuſammenſtimmung eines ſolchen Werkes zu ſeinem Komplement. Erſt in der genauen Anpaſſung an den Menſchen bekommt das Werk ſeine ſtiliſtiſche Einheit. Und zwar handelt es ſich nicht um die bloße Zweckanpaſſung an die jeweiligen Bedürfniſſe – die iſt ſelbſtverſtändlich – ſondern um die äſthetiſche Akkommodation im Stimmungscharakter. Nun iſt aber dieſes Komplementum ein veränderliches. Wir Menſchen von heute ſind andere – und wiſſen es – als die des Altertums und des Mittelalters und anders als die der Weimarer Zeit. Dann muß aber auch unſere Nutzkunſt eine andere werden. Haus und Hausrat müſſen ſich wandeln, weil wir andere geworden ſind. Ihr Stil wird, ſollen ſie überhaupt Stil haben, definiert werden durch die Beſonderheit der Menſchen unſerer Zeit. Das iſt Meinung und Grund unſerer Forderung des Zeitſtils. Werke der Nutzkunſt müſſen modern ſein in dieſem Sinne, der mit Mode nichts zu tun hat. Denn einer muß ſich anpaſſen: der Menſch oder das Werk; und tut es der Menſch, ſo iſt es eine wunderliche Maskerade. Gebrauchskunſt, die nicht modern iſt, iſt ſtillos. Freilich bedeutet das Wenigſte deſſen, was ſich modern nennt, eine äſthetiſche Anpaſſung an den Menſchen unſerer Zeit.

Wir begreifen, warum gerade auf dieſem Gebiete der Kunſt die Forderung des Zeitſtils drängend iſt: denn in der Nutzkunſt ſind Zeitſtil und Stil kongruent. Auch daß es eine Angelegenheit aller iſt, nicht nur der Künſtler. Aber es kommt noch eins hinzu, das freilich dem Stilbegriff eine Wendung ins Heteronome gibt. Für das Wenigſte deſſen, was wir gebrauchen, können wir die Künſtler bemühen, ſchon aus ökonomiſchen

Digitized by Google

Rückſichten. Wir ſind auf Handwerker angewieſen, von denen wir nicht originales Schaffen, beſtenfalls ein verſtändnisvolles Nachahmen erwarten dürfen. Trotzdem ſollen auch ihre Leiſtungen nicht nur Zweckanpaſſungen an veränderte und neuentwickelte Bedürfniſſe ſein, ſondern die äſthetiſche Nuance unſerer Zeit aufweiſen. Wir wollen uns auch bei dieſen Werken als äſthetiſches Komplement empfinden können. Damit ſolches möglich iſt, müſſen die Handwerker einen von Künſtlern geſchaffenen Zeitſtil vorfinden, den ſie nachahmend übernehmen. Und darum iſt notwendig, daß der Zeitſtil dem Bedürfnis der Nachahmung von vornherein Rechnung trägt. Als erſtes: er muß in mitteilbaren Prinzipien und in ſichtbaren Formcharakteren leicht zu erfaſſen ſein. Und zweitens: die Stilformen müſſen ſo gehalten ſein, daß ſie bei der Nachahmung nicht allzuleicht ihren Stimmungscharakter einbüßen. Kurzum: vom Zeitſtil der Nutzkunſt wird gefordert, daß er einer äußerlichen Verallgemeinerung zugänglich ſei.

Dieſer Forderung entſpricht ein Stil, er mag in ſich ſelbſt vollkommen ſein, ja nicht ohne weiteres. Der Grund iſt, daß zwiſchen den Ähnlichkeiten der ſinnlichen Formen und den Verwandtſchaften ihrer Stimmungsimpreſſionen nicht notwendig Parallelismus ſtattfindet. Sowie ſinnlich verſchiedene Formen ſtimmungsverwandt, ſo können auch Formen von äußerer Ähnlichkeit ſtimmungsdivergent ſein. Formen aber, bei welchen ſchon kleine Abweichungen den Stimmungscharakter verändern, laſſen ſich nicht durch äußere Nachahmung verallgemeinern, ſie ſind alſo für den Zeitſtil der Nutzkunſt unbrauchbar und darum zu vermeiden.

Es möchte verwunderlich erſcheinen, daß dem Künſtler in der Gewerbekunſt eine Rückſicht auf die Fähig-

Digitized by Google

keiten ſeiner Nachahmer zugemutet wird; er kann ſich ſolcher Verpflichtung jedoch nicht entziehen, ohne nicht ſelbſt Schaden zu nehmen. Denn hat er Erfolg, ſo wird man ſeine Schaffensweiſe nachahmen, er mag wollen oder nicht, iſt dieſe aber ſubtil, kommt es bei ſeinen Formen auf die letzten Nuancen an, ſo werden ſie unter den Händen der Nachahmer bald zum Geſpött der Welt. Wir erlebten davon ein inſtruktives Beiſpiel beim ſogenannten Jugendſtil. Der war bei einigen Künſtlern ein feines kapriziöſes Spiel der Linien; aber unfähig der Verallgemeinerung entartete er bei den Imitatoren zu unerträglicher Verblödung, die unvermeidlichen Abweichungen raubten ihm jeden Sinn. So muß der Künſtler darauf Rückſicht nehmen, daß die Nachſchaffenden nicht zu viel an ſeinem Stil verderben können: tut er es nicht, ſo knüpft ſich bald der üble Geruch ihrer Produkte an ſeinen Namen und ſeine eigenen Werke haben zu leiden unter den Aſſoziationen.-
So iſt der Begriff des Zeitſtils, wie er gefordert wird für die Nutzkunſt, eine ſeltſame Miſchung des Autonomen und Heteronomen. Das Autonome hat zwar den Primat, doch iſt ihm Rückſicht auf den heteronomen Gebrauch auferlegt. Der Künſtler iſt gebunden durch die Pflicht der Vorbildlichkeit: daß ſein Stil durch äußere Nachahmung zur äſthetiſchen Sitte erweitert werden kann.

Zeitſtil in der Nutzkunſt bedeutet die äſthetiſche Anpaſſung an den Charakter des modernen Menſchen. Aber Anpaſſung in welchem Sinne: wie rot zu rot? oder wie grün zu rot? Wir haben die Antwort auf dieſe Frage bisher verſchoben.
Suchen wir in den Dingen, mit welchen wir uns umgeben, in welchen wir gleichſam eine Fortſetzung unſerer

Digitized by Google

ſelbſt ſchaffen, ein Spiegelbild unſres Daſeins? Wollen wir alle diejenigen Qualitäten hier wiederfinden, welche für unſere Zeit charakteriſtiſch ſind? Man beſtimmt unſere Sonderart als »Reizſamkeit«: ſuchen wir das Nervöſe, geſchäftig Haſtige, das Aufgeregte, den marktſchreieriſchen Lärm, das Öffentliche, die ſchrille Senſationsluſt, das Demokratiſche und Nivellierende, das Diſſonante, Ungläubige, Zerſetzende unſerer Tage wiederzufinden, in Wohnung und Gerät ausgeſprochen und uns ſtündlich wieder anſprechend? Oder ſuchen wir Erholung von uns ſelbſt? Trägt nicht unſer Stil, wie er ſich endlich zu klären und durchzuringen beginnt in Werken etwa von Richard Riemerſchmid und Theodor Fiſcher offen die Züge des Zeit-Gegenſätzlichen: ruhig, klar, ſchlicht vornehm, heimelig, ohne aufdringlichen Prunk, intim, Diſtanz-haltend? Wenn aber das unſer Zeitſtil werden ſollte, wie ſehr würden ſich die Hiſtoriker der Zukunft täuſchen, wollten ſie aus unſerm Stilvermächtnis den Charakter unſerer Zeit herausleſen.

Vielleicht denkt man, es treffe nur bei uns das Stilbedürfnis den Gegenſatz, weil ſo viel Krankes und Gebrechen unſere Zeit charakteriſiert. Doch ſcheint einiges darauf hinzudeuten, daß die Einſtellung der Nutzkunſt auf den Menſchen noch öfter im Sinne des ſpezifiſch Komplementären erfolgt. Die Schwierigkeit des hiſtoriſchen Nachweiſes rührt aber daher, daß man vielfach aus dem Zeitſtil den Zeitcharakter erſchloſſen hat und die Menſchen ſchildert, als ſeien ſie gleichgeſtimmt geweſen der ſelbſtgewählten Umgebung. Man nimmt ohne weiteres die Kunſt als Spiegel des Lebens. Aber dieſe Theorie der Gleichſtimmung – ſo viel wird man zugeben – iſt nicht ſo ſelbſtverſtändlich, wie ſie auf den erſten Blick ſcheint und bedarf der Reviſion. Ich kann

Digitized by Google

hier nur einige wenige Momente andeuten, welche dagegen sprechen.

Richten wir unsere Arbeitsräume und Werkstätten so ein, daß sie in Stimmung und Ton das unruhige Ringen unsres Denkens mit den Problemen und die lebhafte Buntheit der schaffenden Phantasie und die Mühen unserer Hände wiederspiegeln, oder geben wir ihnen schlichte, beruhigte, nüchterne Züge? Ist es nicht auffallend, daß wir ganz allgemein den Schlafräumen die Stimmung der Frische geben in Weiß, in leichtem Blau oder in einem prickelnden frischen Gelb, wie Morgenfrische nach dem Schlaf? Das »Haus in Rosen« auf der Darmstädter Mathildenhöhe experimentierte mit Müdigkeitsgleichstimmung – ein Farbengemisch wie Mohnblumenduft – und man empfand es als zweckwidrig. Dann erinnere ich an das Haus und den Hausrat der Japaner, an die erstaunliche Schlichtheit und Monotonie ihrer Zimmereinrichtungen: ist sie nicht Antithese zu ihrer lebhaften, leicht beweglichen Art, zum Gesprudel ihrer Konversation, zu der Flüchtigkeit ihrer Grimassen, zu ihrem schnellbereiten Lachen? Und die Schwermut des griechischen Altertums schuf jene Tempel und Geräte, welche von apollinischer Heiterkeit und ungebrochener Naivität sprechen, und welche unsere Historiker bis auf Nietzsche über den Charakter des griechischen Volkes täuschen konnten. Die gotischen Kirchen aber, welche erfüllt sind von der Stimmung dämmeriger Mystik und weltflüchtiger Sehnsucht, erstanden im fröhlichen Mittelalter, in der Zeit weltfroher Feste, ein Gegensatz, wie ihn heute noch die Stadt Köln in der Antithese ihrer Bauwerke und ihrer faschingsheiteren Bewohner konserviert hat.

Ich glaube keineswegs, das Problem mit diesen Andeutungen erledigt zu haben; es kam mir nur darauf an,

Digitized by Google

es als Problem klarzuſtellen. Faſſen wir kurz zuſammen: Stil in der Nutzkunſt iſt notwendig Zeitſtil: die Einſtellung auf den Sondercharakter des modernen Menſchen. Denn die Gebrauchswerke ſind äſthetiſch nicht in ſich abgeſchloſſen, erſt im Gebrauch, erſt mit dem Menſchen zuſammen, runden ſie ſich zu einem Ganzen. Darum iſt ihnen weſentlich die äſthetiſche Rückſichtnahme auf die Beſonderheit des Menſchen, dem ſie dienſtbar werden und den ſie umgeben ſollen. Nun fragt es ſich, welche Art von Anpaſſung gefordert wird: ob Gleichſtimmung und Funktionsgleichheit – das wäre das Nächſtliegende – oder ob im Sinne der komplementären Funktionsteilung, ſodaß der Menſch und ſeine ihm von der Kunſt geſchaffene Umgebung zu einander ſtänden wie Satz und Gegenſatz. Und wir haben einige Momente gefunden dafür ſprechend, daß es ſich um ein antithetiſches Verhältnis handle. Die Frage aber iſt darum ſchwer zu beantworten, weil wir in der Gegenwart zwar den Menſchen kennen, jedoch unſers Stiles noch nicht gewiß ſind, während wir aus vergangenen Zeiten umgekehrt wohl den Stil kennen, den Charakter der Menſchen aber nur aus dem Vermächtnis ihrer Kultur erſchließen können und dafür der Regel des Schließens nicht völlig ſicher ſind.

In der Nutzkunſt verlangt das Intereſſe des Publikums, in der hohen Kunſt das Intereſſe der Künſtler den Zeitſtil, weil hier jeder, um den Eigenſtil zu finden, bei Geiſtesverwandten ſeiner Zeit Anregung ſucht und weiterſtrebend ihnen zurückgibt. Wie iſt es nun aber hier mit dem Zeitſtil: definiert ihn das Zeitgemäße oder das Unzeitgemäße?

Ich möchte glauben, daß jede Zeit ſich in den Menſchen doppelt und antithetiſch ausſpricht, ſo zwar, daß die

Digitized by Google

Theſis bei den meiſten überwiegt und daher als Zeitcharakter ſichtbar wird, daß jedoch in einer Minderheit der Gegenſatz beſtimmend iſt. Es werden aber von beiderlei Art Künſtler kommen; und dadurch, daß einer von den andern ſeines Kreiſes empfängt und ihnen gibt, wird ſich in jeder Art eine Gemeinſamkeit der Schaffensweiſe ausbilden, ſodaß wir nicht einen Zeitſtil nur vorfinden, ſondern deren zwei. Die aber ſind notwendig Gegenſätze, und weil ſie ſich an die gleiche Zeit wenden, werden ſie ſich die Herrſchaft ſtreitig machen.

Iſt heute nicht ſchon die Doppelheit des Zeitſtils deutlich ausgeprägt? Auf der einen Seite alles, was ſich unter dem Titel des Impreſſionismus zuſammenfindet. Denn wenn ich im Impreſſionismus auch Motive enthalten glaube, die über die Grenzen unſerer Zeit hinausreichen, ſo gilt doch von unſerer Art des Impreſſionismus und Neo-Impreſſionismus, von der Dekompoſitions- und Punkt- und Momentmalerei, daß ſie durchaus das Zeitgemäße trifft und den dominierenden Zeitcharakter ſpiegelt: das Zerriſſene, Skeptiſche, Blaſierte, Raffinierte, Getiftelte, die Aufdringlichkeit der niedern Inſtinkte, die Haſt und nervöſe Unruhe, deren Intereſſe nur am Augenblick haftet und die vom Augenblick Erfüllung will: Slevogt, van Gogh, Manet, Degas, Toulouſe-Lautrec. Auf der andern Seite die, deren Werke ſeltſam tagesfremd anmuten, wie die Einſamkeit blühender Halligen mitten im Meer: deren Kunſt frohgemut blickt voller Vertrauen, geſundſinnig, in geſunder Kraft, mit runden Kinderaugen und hellen Herzens: Thoma, Haider, Marées, Leiſtikow, Vogeler, Steppes. – Welche Tendenz aber wird ſiegen, heute – oder vor der Nachwelt: die Theſis oder die Antitheſis der Zeit, Slevogt oder Thoma?

Digitized by Google

V.

KUNSTVERSTÄNDNIS UND KUNSTKRITIK

Digitized by Google

Digitized by Google

Die naive Meinung identifiziert das äſthetiſche Objekt mit dem äußern Kunſtwerk und glaubt es gegeben durch den Akt der ſinnlichen Anſchauung. Im Gegenſatz dazu fanden wir, daß das äſthetiſche Objekt erſt durch eine beſondere nachſchaffende Syntheſe zuſtande kommt, und daß das äußere Werk nur ein Mittel iſt, den Beſchauer zu dieſer Syntheſe anzuregen. Das äſthetiſche Objekt iſt alſo nicht eigentlich fixiert und niedergelegt im Marmor, auf der Leinwand, im Tongefüge, ſondern muß jedesmal von neuem geſchaffen werden: daher die Möglichkeit, daß es nicht verſtanden oder falſch verſtanden wird.

Wir treten damit entgegen dem landläufigen Vorurteil des äſthetiſchen Senſualismus. Wir behaupten einen außerſinnlichen Gehalt des Kunſtwerks, und daß jedes Werk leer iſt, bei welchem die ſinnlichen Formen nicht ſo geordnet ſind, daß ſie Mitteilung des Außerſinnlichen werden. Daß Farben, Linien und Töne nicht als ſolche in Betracht kommen, auch nicht die bildhafte Erſcheinung des dargeſtellten Gegenſtandes, ſondern ein Unſichtbares hinter dem Bild und ſeinen Formen, und daß die Tonfolge nur der ſinnliche Träger der außerſinnlichen Melodie iſt.

Als die eigentlichen Elemente des äſthetiſchen Objekts fanden wir ſekundäre Impreſſionen, die wir, zur Unter-

Digitized by Google

ſcheidung von den Sinnesqualitäten, Stimmungsqualitäten oder Stimmungsimpreſſionen nannten.
Unter allen pſychiſchen Phänomenen ſind aus naheliegenden Gründen die Stimmungsimpreſſionen am wenigſten von der Forſchung beachtet und beobachtet. Wie iſt z. B. das Band zwiſchen Sinnesqualität und Stimmungsimpreſſion genetiſch zu begreifen? Als organiſch gegeben? Als Aſſoziation, erworben vom Einzelnen? oder im Gattungsleben erworben und dem Einzelnen vererbt? Sind etwa urſprünglich nur die empiriſchen Objekte Stimmungserreger, und überträgt ſich erſt aſſoziativ ihr Stimmungston auf die ihnen eigentümlichen Sinnesqualitäten? Hat Rot den Charakter des Aufregenden – wir bemerken ſolches auch bei niedern Völkern, auch bei den Tieren –, weil Blut rot iſt: iſt es die Erregung des Blut-ſehens, die nachzittert? Ähnlicher Beiſpiele ließen ſich wohl mehrere anführen, aber meiſtens würde dabei nicht genau die zu erklärende Formnuance getroffen. Und geht man zu höheren Syntheſen und ſieht, wie etwa in der Muſik durch Kombination immer neue Stimmungen ſich erzeugen und ſich unerſchöpfliche Möglichkeiten auftun, und wie das Verſtehen der muſikaliſchen Sprache frei iſt von allem Vagen, das ſonſt ſolche Aſſoziationen haben, vielmehr ſo klar und in ſich beſtimmt ſein kann wie die Sprache der Mathematiker, ſo entſchwindet, meine ich, die Möglichkeit einer allgemeinen Aſſoziationserklärung. Und faſt ſcheint es, als ſei der Zuſammenhang zwiſchen ſinnlicher Form und Stimmungsimpreſſion unmittelbarer, beſtimmter, eindeutiger als der zwiſchen dem empiriſchen Objekt und ſeinem Stimmungscharakter.
Die Erörterung ſolcher und ähnlicher Probleme mögen wir der Pſychologie überlaſſen. Für die äſthetiſche Be-

Digitized by Google

deutung der Stimmungsfaktoren kommt es auf die Erkenntnis ihrer Genesis nicht an. Die Möglichkeit, daß die Kämpfe und Leidenschaften menschlicher und tierischer Ahnen eine Auferstehung feiern im Erleben der Kunst, dieser Gedanke wird vielen reizvoll erscheinen, doch ist er im Grunde eine leere Spielerei, denn er erklärt niemals, worauf es bei dem Kunstwerk gerade ankommt, die einzigartige Kombination der Elemente. Und man vergesse auch nicht, daß Beethoven genau mit den gleichen Elementen arbeitet wie ein Gassenhauer.

Das Verstehen eines Kunstwerks vollendet sich nicht in der sinnlichen Anschauung; wohl aber ist sie ihm unerläßliche Bedingung, weil die Anschauungsqualitäten Vermittler der Stimmungsqualitäten sind. Aber Anschauung und Anschauung ist nicht dasselbe. Der Blick auf das Kunstwerk ist ein anderer als der Blick in die empirische Wirklichkeit. Die ästhetische Anschauung ist verschieden von der empirischen. Daß ein verschiedenes Interesse sie leitet, bestimmt die Differenz. Kommen wir ermüdet aus einer Bildergalerie hinaus in den Garten oder auf die Straße, dann geschieht es wohl, daß wir die ästhetische Einstellung mitbringen: die Welt ist dann voll Farbe und Licht, und erscheint anders als gewohnterweise.

Die empirische Anschauung ist Orientierung für das praktische Leben. Empirische Anschauung lehrt einen Jeden in ausreichendem Maße die Lebensnot. Aber zur ästhetischen Betrachtung sind nicht alle Subjekte in gleicher Weise disponiert. Es kann zwar diese Fähigkeit durch Übung gesteigert werden, aber sie ist keine Lebensnotwendigkeit, so fehlt oft der äußere Antrieb. – Der Unterschied der ästhetischen Anschauung von der

Digitized by Google

empiriſchen zeigt ſich ſchon beim Erfaſſen des Gegenſtändlichen im Kunſtwerk. Die empiriſche Anſchauung hat dabei die Tendenz, ſogleich zur Prüfung der Details überzugehen, um diagnoſtiſche Merkmale zu finden und Hinweiſe auf die Urſachen und auf die Folgen, vor allem, um die Anknüpfungspunkte des praktiſchen Intereſſes zu ſuchen. Nehmen wir zur Verdeutlichung extreme Fälle: wie ein Bauer eine Landſchaft, wie ein Schäfer eine Herde, wie ein Forſtmann einen Wald, wie ein Soldat die Darſtellung einer Schlacht betrachtet: je größer die praktiſche Vertrautheit mit dem Gegenſtande, deſto mehr Detail wird mit ſchnellem Blick erfaßt und ausgeſponnen zu einem Netz kauſaler Beziehungen. Was iſt Intereſſantes daran zu ſehen? Warum iſt es gerade ſo? Was wird nun geſchehen? Was iſt da zu machen? Was hätte man tun ſollen? Über alles andere gleitet der Blick teilnahmlos hinweg, er ſucht nur ſtets nach intereſſantem Detail; und daher wird verlangt eine ſolche Stellung des Beſchauers, bei welcher die gegenſtändlichen Einzelheiten klar erkennbar ſind: der Beſchauer tritt möglichſt nahe an das Objekt heran.

Die äſthetiſche Anſchauung des Gegenſtändlichen aber iſt vollendet, ſobald die beabſichtigte Stimmungsimpreſſion des Gegenſtandes ausgelöſt iſt. Das Aufſuchen von intereſſantem Detail bedeutet hier einen Abweg. Darum wird verlangt diejenige Stellung des Beſchauers, bei welcher die Auslöſung der beabſichtigten Geſamtimpreſſion am leichteſten zuſtande kommt; und das iſt keineswegs immer die Nahbetrachtung. So tritt ſchon ganz äußerlich die Differenz der beiden Anſchauungsarten darin hervor, daß die günſtigſte Stellung für die äſthetiſche Betrachtung nicht immer zuſammenfällt mit der günſtigſten Stellung für die empiriſche Auffaſſung.

Digitized by Google

Es ſtößt ſich der kunſtfremde Betrachter eines Bildwerkes ſo oft daran, daß der Künſtler ihm die Nahbetrachtung verſagt, und er vermißt die ihm willkommene Klarheit der Details. Man könnte der Dekompoſitionsmalerei unſerer Zeit eine gewiſſe pädagogiſche Bedeutung zuſchreiben: ſie erzieht das Publikum zur Fernbetrachtung, ſie entwöhnt es von dem Forſchen nach intereſſanten Einzelheiten, ſie erzwingt einen gewiſſen Abſtand vom Bilde, weil in der Nähe der Gegenſtand ſolcher Bilder erſt recht nicht erkennbar wird. Überhaupt hat keine Kunſtweiſe ſo ſehr wie der Impreſſionismus die Differenz der äſthetiſchen Anſchauung von der empiriſchen klar erkannt und daraus die Konſequenzen gezogen: er macht nicht die geringſte Konzeſſion an die in der Kunſt unberechtigte Forderung der Klarheit im Detail und vermeidet alles, was Anlaß gibt zu den Abſchweifungen des empiriſchen Blicks.

So iſt bei der Rezeption des Gegenſtändlichen ein Plus auf ſeiten der empiriſchen Anſchauung; umgekehrt iſt ein Plus auf ſeiten der äſthetiſchen Anſchauung in der Aufnahme der ſinnlichen Formen. Alles was zur Form gehört: die Führung der Einzellinien und ihr Zuſammenſpiel, die Kraft ihres An- und Abſchwellens, die Ausbreitung der Farben nebeneinander, die Abſtufung ihrer Sättigung, ihrer Leuchtkraft, das Ineinander von Hell und Dunkel, das Gefält der Flächen, die Verteilung des Körperlichen im Raum, die Gewichtsverteilung der Maſſen, das Tragen und Laſten, das Aufſtreben und Niederſinken, und alle Arten intendierter Bewegungen, und Ton und Rhythmus und Reim und Wortklang uſw., das alles intereſſiert die empiriſche Betrachtung nur ſoweit es gegenſtändliche Bedeutung und praktiſche Bedeutſamkeit hat: als Anknüpfungspunkt

Digitized by Google

interobjektiver Relationen und als Anweiſung für ein Tun. Es iſt aber nur ein geringer Teil der Formen in dieſem Sinne von Bedeutung. Alles andere wird von der empiriſchen Anſchauung übergangen. Und dieſes beſtändige Ignorieren der meiſten Formqualitäten hat die Folge, daß etwas wie ein Verblaſſen dieſer Formen ſtattfindet. Es iſt mir immer aufgefallen, daß dagegen auch der bewußte Wille nun nichts mehr ausrichtet: erſt wenn das Verſtehen des Gegenſtandes zurücktritt, leben ſeine Farben und Raumformen in voller Friſche und Unmittelbarkeit wieder auf. Wir ſehen auf einem Waldweg ſchreitend bei einer Biegung des Weges zwiſchen den Bäumen hindurch ein tiefes ſattes Blau intenſiv aufleuchten – ein paar Schritte, und wir erkennen es als die gegenüberliegende Bergwand: und im Moment des Verſtehens verblaßt das leuchtende Blau zu einem matten Grau. Es iſt als ob das gegenſtändliche Verſtehen die Farbe abſorbiert. Oder liegt man im Graſe, den Kopf ſeitwärts, und betrachtet die Landſchaft, noch beſſer, man ſtellt ſich »beinlings«, wie Hans Hoffmann in ſeinem Gedichte es nennt, ſo überraſchen die wunderbar ſatten Farbentöne des freilich ſchlecht verſtandenen Bildes.

Während die empiriſche Anſchauung nur die Formen, die als praktiſche Merk- und Unterſcheidungszeichen in Betracht kommen, berückſichtigt, alle andern überſieht, ſodaß ſie bewußtſeinsfremd werden, iſt die äſthetiſche Anſchauung charakteriſiert durch ihr Verweilen bei allen ſinnlichen Formen, damit dieſe ihre Stimmungen auswirken und die Einzelformen zu Gruppen und dieſe wieder zu höhern Stimmungsſyntheſen zuſammengehen. Es mag bei Menſchen ſchon der Anlage nach die Empfänglichkeit für Formenſprache eine verſchiedene ſein:

Digitized by Google

wir wiſſen ja nichts Zuverläſſiges über das Band zwiſchen Sinnesqualität und Stimmungsqualität; aber ſicher kann die Empfänglichkeit durch Übung geſteigert werden; auf Übung vor allem beruht die Fähigkeit, die Formen zu höheren Syntheſen zuſammenzunehmen. Es gibt »Unmuſikaliſche« – was bedeutet das? Sind ſie wertblind? Ich glaube, es handelt ſich oft um einen auffallend geringen Grad von Formempfänglichkeit oder des ſynthetiſchen Vermögens. Es kommt bei ihnen gar nicht erſt zur Bildung des muſikaliſchen Objekts. Aber warum begegnet uns dieſes Phänomen offen und zugeſtanden nur in der Muſik, warum nicht auf den andern Gebieten der Kunſt? Fraglos gibt es hier Analogien, der Mangel an Formverſtändnis iſt in der bildenden Kunſt wohl noch häufiger als in der Muſik, nur kommt er nicht ſo deutlich zum Bewußtſein, weil die Beſchäftigung mit dem Gegenſtändlichen Kunſtverſtändnis vortäuſcht, während in der Muſik, die ja ganz allein auf die Form geſtellt iſt, der Mangel dem Subjekt ſelbſt fühlbar werden muß.

Wir ſagten ſchon, daß hedoniſcher Formenreiz ein Mittel iſt, die Aufmerkſamkeit auf die Form hinzulenken und feſtzuhalten; Formenreiz erleichtert alſo die Aufnahme der Formalimpreſſionen. Darum die Kunſt, die ſich wohlgefälliger Formen bedient, leichter und allgemeiner anſpricht. So hat auch das Dekorative eine gewiſſe kunſtpädagogiſche Bedeutung: wie der Impreſſionismus zur äſthetiſchen Anſchauung des Gegenſtändlichen gefügig macht, ſo lehrt die dekorative Kunſt die äſthetiſche Anſchauung der Formen. Und wohl nicht zufällig iſt bei Völkern, deren Kunſt einen ſtarken Einſchlag des Dekorativen hat, bei den Griechen, bei den Japanern, bei den Romanen, die Empfänglichkeit für Formenſprache verbreiteter als bei den Germanen.

Digitized by Google

Weil die äſthetiſche Anſchauung bei Form und Gegenſtand verſchieden iſt von der empiriſchen, daher nicht aufkommt, wo dieſe ſich vordrängt, und weil die empiriſche Betrachtung beſtimmt wird von den Intereſſen des praktiſchen Lebens, ſo wird, wo ſolche Intereſſen zurücktreten, die Einſtellung auf äſthetiſche Anſchauung erleichtert. Die Loslöſung des Subjekts aus dem Getriebe der Alltagsgewohnheiten muß alſo die äſthetiſche Rezeption begünſtigen. Solches bedeutet Vielen ſchon der Sonntag: darum erſcheint ihnen dann alles ganz anders, feſtlicher und viel ſchöner. Oder die Einkehr in eine entlegene Stadt, in Venedig z. B., wo man der Gegenwart ſo gänzlich entrückt iſt, daß alles, was wir ſehen, in ſich ſelbſt zu ruhen ſcheint. Sobald wir uns aber in das Fremde eingewöhnen und allmählich alles Beziehung gewinnt zu unſerm Alltagsleben, tritt die empiriſche Anſchauungsweiſe wieder in den Vordergrund. Auch den äſthetiſchen Charakter der Heimat entdecken wir erſt nach längerer Trennung: wir waren eingewöhnt in die nur praktiſch orientierten Wirklichkeitsformungen, erſt das Fernſein hat uns von dieſem Zwange befreit. Imgleichen, auf wem das Werktagsleben mit Sorgen ohne Ende laſtet, der wird ſich ſchwerer zur Freiheit äſthetiſcher Anſchauung aufſchwingen; ſein Blick findet nur, was ihn praktiſch intereſſiert, ihn feſſelt in Bildwerken einzig das Gegenſtändliche. Wo aber das Leben leicht wird, iſt die Kunſt nahe. Frohſinn öffnet das Auge dem Schönen. Darum auch eher zur Kunſt kommen, die heiteren Herzens ſind. Das bemerkt man an Einzelnen - die ſprichwörtliche Künſtlerlaune iſt Grund und nicht Folge - und an Völkerſchaften. Frisia non cantat: hängt das nicht mit ihrem erdenſchweren Geblüt zuſammen?

Digitized by Google

Für das Verſtehen von Kunſtwerken iſt die Fähigkeit äſthetiſcher Anſchauung nicht die einzige Bedingung. Auch wem es gelingt, ſich freizumachen vom empiriſchen Blick, ſein gegenſtändliches Intereſſe einzuſchränken und bei den Formen zu verweilen, bis ſie zu ihm ſprechen, wird doch nicht ein jedes Kunſtwerk verſtehen. Namentlich dann nicht, wenn der Künſtler »Neues« bringt. Was bedeutet dieſes »Neue« in der Kunſt, das auch den äſthetiſch geſchulten Blick erſt langſam gewinnen muß? Denn es handelt ſich dabei offenbar nicht um ein Gegenſtändliches bisher unbekannter Art.

Bei gleicher äſthetiſcher Empfänglichkeit und bei rein äſthetiſcher Einſtellung auf ein Werk werden verſchiedene Betrachter doch zu verſchiedenen Objektſyntheſen gelangen können: nicht alle verſtehen das Werk ſo wie es gemeint iſt. Ein gleicher Grad äſthetiſcher Empfänglichkeit garantiert nur Übereinſtimmung in den Elementen; es iſt dann immer noch eine verſchiedene Art der Syntheſe möglich. Und das »Neue« eines Kunſtwerks bedeutet, daß eine ungewohnte Art der Syntheſe verlangt wird. Verſuchen wir aber Klarheit darüber zu gewinnen, worin denn die Variabilität der Objektſyntheſe beſteht, ſo treffen wir vor allem drei Punkte als veränderlich an: 1. die Wahl der Dominante, 2. die Abgrenzung der niederen Formſyntheſen und 3. die Beſtimmung der Abſtraktionen.

Es handelt ſich um folgendes. Selten wird es geſchehen, daß die Stimmungsfaktoren eines äſthetiſchen Objekts an der Geſamtleiſtung zu gleichen Teilen mitwirken, vielmehr iſt es natürlich, daß ein einzelner Faktor oder die Verknüpfung mehrerer ſich in den Vordergrund ſchiebt und die Führung übernimmt. Die andern begleiten die Dominante, verſtärken ſie durch Gleichklang,

Digitized by Google

heben ſie durch Kontraſt, umſpielen ſie mit Variationen. Die Dominante iſt wie der Knochenbau im organiſchen Körper, ſie enthält das Thema des Ganzen, trägt das Ganze und alles hat darauf Bezug. Nun iſt aber a priori nicht gegeben, welches Moment führen ſoll. Jedes Formale, aber auch das Gegenſtändliche kann Dominante ſein. Und da gibt es wieder weitverzweigte Differenzen. Iſt die Linie führend, ſo bedeutet es noch einen weſentlichen Unterſchied, ob die Umrißlinie, wie bei Schwind, bei Genelli und bei den Japanern, oder ob das Gewebe der füllenden Linien, wie bei Liebermann und Whiſtler das Hauptthema trägt. Oder wenn das Gegenſtändliche im Vordergrund ſteht, ſo bleiben noch die Unterſchiede, ob das Seeliſche betont wird oder das Äußere, die Charakterentwicklung oder die Zuſtändlichkeiten, das Handeln, die Reflexion, die äußern Ereigniſſe, das Milieu oder die Situation. Zum Verſtändnis des Kunſtwerks iſt aber erforderlich, die Dominante herauszufühlen und ſich von ihr tragen zu laſſen; ſie erſt gibt jedem andern Element und dem Ganzen die letzte Deutung. Wir ſehen: eine Art von Neuheit liegt in der Möglichkeit, eine ungewohnte Dominante einzuführen. Denn es entſtehen durch Gleichmäßigkeiten des künſtleriſchen Schaffens einer Zeit Erwartungen einer beſtimmten Art von Dominante, welche dann beim Neuen irreführen. Die zuerſt Jakobſen laſen, waren auf ein Kontinuum äußerer Geſchehniſſe und Handlungen eingeſtellt, ſo verfehlten ſie die neue Art der Dominante. In gewiſſen Radierungen Rembrandts gibt der Rhythmus von Licht und Schatten das Hauptthema, und der Weg zum Verſtehen iſt demjenigen erſchwert, der eingewöhnt iſt auf eine zentrale Bedeutung der Umrißlinie. Oder wem das empiriſch

Digitized by Google

Gegenſtändliche die gewohnte Dominante iſt, dem muß jede Kunſt, die einen der vielen Faktoren der Formenſprache in den Vordergrund bringt, ſchwer verſtändlich bleiben, und wenn das Gegenſtändliche nur als antithetiſches Nebenmotiv eingefügt iſt, wird er gänzlich fehlgehen. Desgleichen wer in der Baukunſt ein Vorwiegen des Materialcharakters erwartet, wird die Kunſt der gotiſchen Dome mißverſtehen.

Weil a priori kein Faktor an ſich bevorrechtet und es alſo belanglos iſt, was im Kunſtwerk zur Dominante erhoben wird, ſo kann auch die Einführung einer ungewohnten Dominante, alſo die Qualität der Neuheit keinen Wert repräſentieren. Nur iſt ſie oft Symptom für die Kraft des Künſtlers, daß der drängende Antrieb zur Ausſprache in ihm ſo ſtark war, ſich den ungebahnten Weg ſelbſt frei zu machen.

Die Wahl des dominierenden Faktors iſt, da das künſtleriſche Schaffen im weſentlichen ein Wachſen iſt, nicht Sache der Willensbewußtheit im Künſtler, ſondern ſeines Inſtinktes. Es geſchieht auch wohl, daß in dieſer Frage bewußter Wille und Inſtinkt auseinandergehen; dann wird der Künſtler ſelbſt am wenigſten über die Richtung ſeiner Kunſt im klaren ſein. Es ſind Beiſpiele genug, daß Maler »Natur« zu geben, alſo ein Gegenſtändliches zur Dominante zu machen glauben, während in Wahrheit ihr Zentrum in einem formalen Prinzip liegt, ich erinnere an Leibl und den Menzel des Kugler-Werkes. Was ein Kunſtwerk meint, die künſtleriſche Abſicht, welche dem Verſtehen die Norm gibt, iſt nicht was der Künſtler zu wollen glaubt, ſondern iſt das inſtinktiv angeſtrebte Ziel. Es wird aber ſolcher Zwieſpalt zwiſchen Inſtinkt und Willensbewußtheit in der Wahl der Dominante dem Künſtler leicht verhängnis-

Digitized by Google

voll, und um ſo eher, je kraftvoller die Energie ſeiner Eigenzucht iſt.

Man wird je nach der Wahl der Dominante mehrere Grundtypen künſtleriſchen Schaffens aufſtellen können. In der Muſik iſt gewöhnlich die Melodie das Führende; doch ſind auch Abweichungen. Es gibt unter den Modernen ſolche, welche Tonflächen ohne melodiſchen Umriß kontinuierlich in einander übergehen laſſen, und andere, die koupierte Tonflächenſtücke moſaikartig aneinanderreihen. In der bildenden Kunſt iſt der große Unterſchied, daß die einen ausgehen vom empiriſchen Objekt, die andern von der Formenſprache; aber innerhalb jeder Gruppe ſind der möglichen Unterarten unzählige, zumal ganz individuelle Verſchlingungen einzelner Faktoren zur Dominante werden können: für die Nazarener iſt charakteriſtiſch die Verknüpfung der bibliſchen Themen mit Zeichnungskonturen, und eine gewiſſe Phaſe des Naturalismus verknüpft Freilichtmalerei mit dem Armeleutethema.

Für das richtige Nachſchaffen des äſthetiſchen Objekts kommt außer dem ſichern Treffen der Dominante als zweites in Betracht: eine der Intention des Werkes entſprechende Abſtraktion. Dieſe hängt mit jenem zuſammen. Das Dominieren eines Faktors drängt die andern zurück, dieſe Tendenz fortgeſetzt führt dazu, daß einige Faktoren gänzlich unberückſichtigt bleiben. Aber warum dann ſie in das Werk aufnehmen? Weil der Künſtler ſie nicht ausſchalten kann. Oft ſind es gewiſſe Impreſſionen des Materials und der Technik, welche ungebeten mit eingehen. Sie ſind nicht ſo ſtörend, daß man ihretwegen auf das ſonſt Brauchbare verzichten dürfte: ſo überläßt man ſie der Abſtraktion. Der Geſang der Geige hat auch bei beſtem Vortrag

Digitized by Google

ein Gewiſſes, das man aus der Objektſyntheſe ſorgfältig ausſcheidet, weil es in das Objekt eine Nuance des Komiſchen einmiſchen würde. Auch bei den meiſten andern Muſikinſtrumenten, wenn ſie einzeln ſtehen, iſt von irgend welchen unerwünſchten Nebenimpreſſionen der Klangfarbe zu abſtrahieren. Ein gleiches ergibt ſich häufig aus der Doppelfunktion der ſinnlichen Formen in der bildenden Kunſt: da ſie direkt ihre eigenen Impreſſionen, indirekt die des dargeſtellten Gegenſtandes tragen, ſo iſt gelegentlich der Einklang nicht zu treffen und auf der einen oder der andern Seite ein Ignorieren von nöten, ein nicht-Mitaufnehmen in die nachſchaffende Objektſyntheſe. Die Marmorbüſte will nicht einen totenblaſſen Menſchen darſtellen, die Felder und Bäume einfarbiger Landſchaftsradierungen ſind nicht als papierweiß und tintenſchwarz aufzufaſſen. Hier findet ja nicht etwa eine Ergänzung der naturwahren Farbe durch die nachſchaffende Phantaſie ſtatt, ſondern im Gegenteil, wir abſtrahieren von der Farbe der Landſchaft. An ſolche Abſtraktionen ſind wir aber von früh auf ſo gewöhnt, daß wir ihrer nicht bewußt werden, ſo vermiſſen wir nichts, und weil wir nichts vermiſſen, entſteht die Meinung, das im Bildwerk nicht Gegebene werde durch Phantaſiebilder des Beſchauers hinzuergänzt.

Wo ungewohnte Abſtraktionen gefordert werden, iſt das Verſtehen erſchwert. Die Primitiven ſind darum Vielen unzugänglich, weil ſie Abſtraktionen fordern, die von neuern Künſtlern nicht zugemutet werden, und oft gerade an der Stelle, wo bei Neueren die Dominante liegt. Ähnlich erging es uns mit den japaniſchen Holzſchnitten der Frühzeit: man muß bei ihnen zum Teil von der phyſiognomiſchen Bedeutung der Geſichts-

Digitized by Google

linien abſtrahieren. Dieſelbe Forderung tritt freilich noch öfter auf; z. B. wird man beim rezeptiven Ausdruck davon abſehen müſſen, was er für den Grad der Intelligenz bedeuten könnte.

Das dritte variable Moment iſt die Abgrenzung der niederen relativ ſelbſtändigen Formſyntheſen eines Werkes. Wenn wir eine Mehrheit von Linien zuſammennehmen, die Farben eines Bildes auf einander beziehen, die Maſſen gegen einander abwägen, die intendierten Bewegungen ſich verſchlingen laſſen, ſo entſtehen Einheiten mit beſonderen Stimmungen. Aber welche Elemente ſollen zuſammengefaßt werden? Nicht alle mit allen, ſondern es ſind zunächſt Einzelgruppen zu ſchaffen, die wieder zu höheren Syntheſen zuſammengehen, die aber doch ihre relative Selbſtändigkeit und Abgrenzung haben. Es wird ohne weiteres ſichtbar: je nach der Abgrenzung dieſer niedern Syntheſen iſt das definitive Ergebnis ganz verſchieden. Jedes Kunſtwerk verlangt einen ganz beſtimmten Aufbau der Elemente; ſind wir aber durch ſynthetiſche Gewohnheiten an andere Abgrenzung der Einzelgruppen gebunden, ſo erreichen wir nicht das der künſtleriſchen Abſicht entſprechende Objekt. Es genügt alſo nicht die allgemeine Fähigkeit, Elemente mit einander ſo zu verknüpfen, daß ſie neue Stimmungen erzeugen: man muß herausfühlen, welche der vielen Elemente eines Werkes zunächſt und unmittelbar zuſammengehören. Ein Beiſpiel der Verſchiedenheiten zu geben, erinnern wir uns daran, daß im Quattrocento die Grenzen der intendierten linearen Zuſammenfaſſungen viel enger ſind als in der Folgezeit: wer die Gewöhnung des Cinquecento hat, wird jene Bilder mißverſtehen, er wird Formen unmittelbar zuſammenbinden, die nicht zuſammengehören.

Digitized by Google

So ist erforderlich zum Kunstverständnis außer der Empfänglichkeit für Formensprache auch noch die Schmiegsamkeit der nachschaffenden Synthese: die Fähigkeit, wechselnden Formungsintentionen gerecht zu werden. Formenempfänglichkeit kann bestehen ohne diese Schmiegsamkeit; denn was jene am meisten fördert: die Gewöhnung und Schulung innerhalb einer gleichmäßigen Art der Synthese, wird für die Anpassungsfähigkeit ein Hemmnis. Die Japaner haben einen hohen Grad von Formempfänglichkeit, aber geringere Schmiegsamkeit des Verstehens. So geht es auch dem schaffenden Künstler: seine eigene Art der Synthese wird ihm zum Vorurteil, er ist schwerer imstande, andersartigen Forderungen nachzugeben. Er ist scharf- und schnellsichtig da, wo er noch mitgehen kann, aber sein ästhetischer Horizont hat sich verengt.

Wir verstehen ein Kunstwerk, wenn die nachschaffende Synthese des ästhetischen Objekts genau der künstlerischen Absicht folgt. Aber auf welche Weise wird uns die Norm des Verstehens mitgeteilt? Wie erfahren wir, welche Rangordnung der Stimmungsfaktoren beabsichtigt ist, was Dominante sein soll, wovon abstrahiert werden soll und wie die Elementarsynthesen gegen einander abzugrenzen sind? Natürlich, der Künstler sagt uns das nicht neben seinem Werk durch Prolog oder Epilog: es hat ja nicht einmal immer seine Willensbewußtheit genaue Kenntnis der Schaffensabsicht; sein Werk muß also sich selbst erklären können. In welcher Weise geschieht es? Nun, es gibt sehr viele Kunstwerke, welche sich tatsächlich nicht selbst erklären. Sie schwimmen vielmehr mit dem Strom der Zeitgewohnheit. Sie nehmen die veränderlichen Momente der Synthesis in der Lage, wie das

Digitized by Google

Publikum ſie gerade gewöhnt iſt. Sie verlangen nur die gewohnte Rangordnung der Faktoren, die gewohnten Abſtraktionen, die gewohnten Gliederungen. So kommt es, daß ſie leicht eingehen, obwohl ſie in ſich keinen Schlüſſel des Verſtehens tragen. Aber aus ihrer Zeit herausgenommen verlieren ſie ihre Geſtalt, wie jene gallertartigen Waſſertiere, wenn man ſie ans Land trägt.

Einem Kunſtwerk, wenn es in ſich und unabhängig von der Zeitſtrömung Beſtand haben ſoll – und originales Schaffen iſt niemals bloßer Mitläufer – muß die Norm der Objektſyntheſe immanent ſein. Der Künſtler hat aber zwei Mittel, den Willen der nachſchaffenden Syntheſe zu binden: Klarheit, und ſtrenge Einheit des Stils.

Klarheit bedeutet in erſter Linie das Hervorheben der Dominante: den Faktor, der beherrſchen ſoll, ſo ſtellen, daß ſich ihm unwillkürlich die Aufmerkſamkeit zuwendet: ein Herausheben durch die Mittel der Akzentuierung, durch lauten oder auffallend leiſen Ton, durch lebhafte Farbe und Helligkeit oder durch Dunkel in hellem Grund. Je einfacher außerdem das herrſchende Motiv, deſto leichter iſt es erfaßbar. Die Anwendung einfacher, lautſprechender Formen in der Dominante ſichert ihr den beabſichtigten Vorrang im Bewußtſein der Aufnehmenden.

Es handelt ſich in der Kunſt durchaus nicht immer um Klarheit des Gegenſtändlichen. Goyas Zeichnungen ſind von höchſter Klarheit, man erfaßt den Gehalt der Blätter, auch wenn man den dargeſtellten Inhalt nicht verſteht. Nur was vom Gegenſtändlichen zum äſthetiſchen Hauptthema gehört, muß ſich durch Klarheit auszeichnen. Auch dann iſt Klarheit nicht dasſelbe, was es innerhalb der

Digitized by Google

empiriſchen Anſchauung bedeuten würde: ſcharfe Beſtimmtheit der Details. Solche könnte ſogar – das bemerkten wir früher – ſtörend ſein, indem ſie die Aufmerkſamkeit auf falſche Bahn bringt. Gegenſtändliche Klarheit, wie ſie in der Kunſt verlangt wird, iſt nichts anderes als leichtes Anſprechen der Gegenſtandsimpreſſion.

Es kommt in der bildenden Kunſt auch nicht immer auf die Klarheit des Räumlichen an; nur wo dieſes Moment ſo exponiert iſt, daß es notwendig in die Dominante eingeknüpft wird, wie bei der Plaſtik und in der Architektur, iſt Klarheit der räumlichen Gliederung nötig. Wo Klarheit zu fordern iſt und wo nicht, darüber iſt ſonſt allgemein wenig zu beſtimmen. Man wird daher auch, wenn man das 16. Jahrhundert der italieniſchen Malerei mit dem voraufgehenden vergleicht, nicht ohne weiteres jenem den Vorzug größerer Klarheit zugeſtehen. Es ſind nur andere Momente geklärt als früher. Das rührt daher, daß neue Dominanten zeitgemäß werden: ſie erhalten die größere Klarheit. Nur wenn man dieſe Dominanten als abſolut feſte, würde man von einem Fortſchritt ſprechen dürfen. Der Akzent liegt jetzt auf der Entfaltung des plaſtiſch Räumlichen und des körperlich Organiſchen und der Gruppierung im Neben- und Hintereinander des Raumes, und daher werden jetzt dieſe Momente zur Klarheit gebracht. In der voraufgehenden Zeit liegt die Dominante in der Aufteilung der Fläche, im Ausdruck der Einzellinien und in gewiſſen Differenzqualitäten: und in dieſen Momenten wird Klarheit angeſtrebt.

Deutliches Herausarbeiten der Dominante, ihr Aufbau aus einfachſten, laut ſprechenden Mitteln, das Sichtbarmachen ihrer teleologiſchen Abfolge durch Akzen-

Digitized by Google

tuierung – das bedeutet die Klarheit der äſthetiſchen Anſchauung; und ſie gibt eine Empfindung für die Rangordnung der Stimmungsfaktoren in der Objektſyntheſe und damit auch einen Hinweis auf die erforderlichen Abſtraktionen. Wie aber erreicht der Künſtler das andere: die elementaren Formſyntheſen in ſeinem Werk gegen einander abzugrenzen? Wodurch gibt er uns zu verſtehen, welche Formen als unmittelbar zuſammengehörig genommen werden ſollen und welche nicht? Denn je nach der Enge oder Weite der erſten Zuſammenfaſſungen wird das Reſultat ein verſchiedenes. Verſuchen wir bei Botticelli die gleichen Formgruppierungen wie bei Raffael vorzunehmen, bringen wir die Landſchaftskonturen in Beziehung auf die Umriſſe der Perſonengruppen, ſo erhalten wir einen Eindruck, den der Künſtler nicht beabſichtigt. Aber woher weiß unſer Auge, wie weit ſich die erſten Zuſammenfaſſungen ausdehnen ſollen? Das iſt nun in der Tat die Hauptſchwierigkeit der Verſtändigung und des Verſtehens. Denn oft iſt eine Abgrenzung des unmittelbar Zuſammengehörigen in direkter Weiſe gar nicht möglich. Aber es gibt ein indirektes Mittel: die ſtrenge Stileinheit des Werkes. Es iſt das eine wichtige Nebenfunktion des Stils, daß er dem Kunſtwerk ſeine feſte ſynthetiſche Geſtaltung ſichert. Die Grenzen der einzelnen Elementarſyntheſen werden dadurch definiert, daß die eine mit der andern zuſammenſtimmen ſoll im Sinne der Funktionsgleichheit oder der Funktionsteilung, daß alle ſich zu einem ſtileinheitlichen Ganzen zuſammenrunden. Es iſt eine wechſelſeitige Beſtimmung wie die der unbekannten Größen in algebraiſchen Gleichungen oder wie die der einzelnen Komponenten eines Rätſels: das Einzelne wird nur indirekt durch die Rückſicht auf das Andere und auf

Digitized by Google

das Ganze definiert; so gehört dazu ein Erraten, aber die Willkür ist ausgeschlossen. So ist auch das Verstehen eines Kunstwerks, das neue Grenzlinien einführt, in gewissem Sinne ein Erraten; darum nicht jedem möglich; und doch sind durch den Stil die Grenzen definiert. Und nur ein Kunstwerk von straffer stilistischer Fassung wird sich gegen die Gewohnheiten der Zeit und über die Zeit hinaus erhalten können, denn es trägt in sich seinen Schlüssel.

Zum Verstehen der Kunstwerke ist darum neben der Empfänglichkeit für Formensprache, neben der Spannweite des synthetischen Vermögens, neben der Anpassungsfähigkeit noch ein weiteres notwendig: der stilsuchende Wille, eine Bereitschaft und Hoffnung auf positiven Wert. Man muß beginnen mit der Erwartung der Stileinheit – wie man bei einem Rätsel voraussetzt, daß es lösbar ist. Unsere Erwartung mag später getäuscht werden, sie ist ein notwendiger Anfang. Mißtrauen gegen den Künstler hemmt das Verstehen, Vertrauen erleichtert es. Dem Neuen in der Kunst gegenüber ist ein gewisser Grad von Gutgläubigkeit von nöten, ein ästhetischer Optimismus. Den haben leichter die Jungen als die Alten, darum jene sich schneller einleben. Kritische Schwarzseher aber sind niemals Pfadfinder im Verstehen einer neuen Kunst. Und eine Stadt oder ein Land, wo die »Kritischen« überwiegen, bleibt im Künstlerischen hinter andern zurück.

Ich knüpfe ein paar Worte an über die ästhetische Naturbetrachtung. Was der Künstler durch zweckvolles Schaffen, kann in der Natur der Zufall wirken: eine Anregung bringen zur Synthese wertpositiver Objekte. Das ästhetische Naturerlebnis entspricht – bis auf

Digitized by Google

eins – genau dem nachſchaffenden Erfaſſen eines Kunſtwerks: durch komplexe Sinneseindrücke und durch ihre empiriſch gegenſtändliche Bedeutung werden Stimmungsqualitäten ausgelöſt, die ſich in aufſteigenden Syntheſen zu einem äſthetiſchen Objekt zuſammenfügen. Daß dieſes Objekt bei der Naturbetrachtung zum erſten Mal geſchaffen wird, während beim Kunſtwerk ein Schaffen in der Pſyche des Künſtlers vorangeht, wäre nur eine äußerliche Differenz; ſie wird aber dadurch von Wichtigkeit, daß die äſthetiſche Naturbetrachtung als Syntheſe vollkommene Freiheit hat. Das unterſcheidet Kunſt und Natur: das Kunſtwerk ſetzt der Objektſyntheſe eine bindende Norm – ſei es, daß die Norm dem Werk immanent iſt, oder daß es die Zeitgewohnheit als Norm benutzt –, beim Kunſtwerk gibt es nur eine Möglichkeit der Objektſyntheſe, die richtig iſt, alle andern Auffaſſungen bedeuten ein Mißverſtehen. Die Natur dagegen hat keine Norm des Verſtehens, ſie gibt der äſthetiſchen Objektſyntheſe vollkommene Freiheit, jede Auffaſſung iſt zuläſſig. Die Natur gibt Freiheit in der Wahl der Dominante, in der Rangordnung der Komponenten, in der Abgrenzung der Elementarſyntheſen, in den Abſtraktionen. Sie läßt das alles unbeſtimmt, weil ihr keine künſtleriſche Abſicht innewohnt.

Daraus folgt, daß ſtreng genommen der Natur gegenüber von einer äſthetiſchen Wertprädikation nicht die Rede ſein kann. Die Natur iſt äſthetiſch indifferent. Das in der Naturbetrachtung gegebene äſthetiſche Objekt hat zwar Wert oder Unwert, aber die Natur iſt dafür nicht verantwortlich: die Beurteilung fällt auf den Beſchauer zurück. Denn er, nicht die Natur, iſt der Wertſchaffende. Wie aus Flecken einer Wand oder

Digitized by Google

aus Wolkenfetzen die Phantaſie Bilderſpiele macht – für welche Wand und Wolken nicht verantwortlich ſind –, ſo ſchafft ein Jeder aus dem Material der Natureindrücke ſeine eigenen Syntheſen. Nur daß die Natur das Schaffen erleichtert durch ihren erſtaunlichen Reichtum ſinnlicher Impreſſionen. Dafür wiſſen wir ihr Dank; wollten wir ſie aber im ſtrengen Sinne verantwortlich machen wie einen Künſtler für den Eindruck ſeines Werkes, ſo müßte man wohl ſagen, die Natur ſei äſthetiſch unvollkommen. Das demonſtriert uns in eindringlicher Weiſe jede Landſchaftsphotographie: hier, wo die Natur ſo feſtgehalten wird, daß wir die ſonſt ſo reichlich geübten Abſtraktionen nicht vornehmen können, entpuppt ſie ſich als ein unerquickliches Gewirr von Formen, die zu einem äſthetiſchen Sinn zu vereinigen unmöglich iſt.

Noch weniger als beim Kunſtwerk kann daher die äſthetiſche Naturbetrachtung von einer kritiſchen Einſtellung ausgehen. Ein paſſives auf ſich Einwirkenlaſſen würde nur ein diſharmoniſches Gemenge von Stimmungsimpreſſionen ergeben. Notwendig muß hinzukommen eine aktive Tendenz auf Stimmungseinheit: ein Herbeiſuchen aller Momente, welche den dominierenden Eindruck verſtärken und ein Hinwegſehen über alles Widerſtrebende. Die äſthetiſche Naturanſchauung kann nicht Ja oder Nein wollen, ſie muß ein Ja wollen. Nur zu dem, der mit der Erwartung poſitiver Werte kommt, ſpricht die Natur in Werten.

Es wird der Natur gegenüber die Ausſicht auf eine interſubjektive Urteilsgleichheit geringer ſein als beim Kunſtwerk, weil keine Norm zur Identität des Objektes hinführt; iſt aber das Beurteilungsobjekt verſchieden, ſo müſſen die Urteile, ſelbſt bei allgemeiner Wertungs-

Digitized by Google

ſympathie, differieren. Ein Jeder wird nach ſeiner Art und Gewöhnung die Dominante beſtimmen und durch Abſtraktion und Umgrenzung das Naturbild abſchließen. Auch ein freies Hineinweben der Phantaſie in das Wahrgenommene iſt hier durch nichts gehindert und erweitert die Differenzen.

Bei der Natur aber wie beim Kunſtwerk, was laut wird, iſt immer unſer Eigenſtes und Inneres. Und ſo wird es nicht ſichtbar und anſchaubar, nur die Anregung iſt ſinnlich, und durch Projektion verlegen wir wohl das Innerliche dahinaus. Wir glauben, die Natur rede zu uns; in Wahrheit iſt es ein nie-Lebendiges, das uns Anlaß wird zu einer Selbſtoffenbarung. Die äſthetiſche Betrachtung der Natur iſt Einſtellung des Menſchen auf Zwieſprach mit ſich ſelbſt, ſie verlangt Ruhe und Sammlung. Da aber die Natur der Syntheſe vollkommene Freiheit gibt, ſo iſt ſie noch beſſer als das Werk fremden Geiſtes imſtande, das Allereigenſte des Einzelnen im Spiegelbild zu zeigen. Hier finde ich mich ſelbſt unvermittelt, im Kunſtwerk finde ich mich nur durch den verwandten Geiſt. Aber die Natur gibt nur Möglichkeiten, die ſich den meiſten nicht erfüllen, weil ihnen Drang und Kraft zu eigenen Syntheſen mangelt.

Iſt es die Kunſt, die uns zur Natur führt, uns lehrt, ſie äſthetiſch zu betrachten? In gewiſſem Sinne: ja. Die Kunſt ſteigert unſere Empfänglichkeit für Formenſprache und macht uns achtſam auf die individuellen Figurationen der Farben, der Lichter, der Linien und auf die Rhythmik der Maſſen. Die Kunſt erweitert unſer ſynthetiſches Vermögen. Sie befreit uns von der Vorherrſchaft des empiriſchen Blickes, der die Dinge nur als Knotenpunkte des praktiſchen Intereſſes formt, der nur auf die diagnoſtiſchen Merkzeichen der Nützlich-

Digitized by Google

keitsbedeutung Acht gibt und alle andern Sinneseindrücke ignoriert. Und auch Sonderarten der Syntheſe, die für die Naturbetrachtung brauchbar ſind, mag uns der Landſchaftsmaler lehren. Aber daneben gibt gerade ſeine Kunſt leichter eine ungünſtige Stellung zur Natur. Sie bindet die Aufmerkſamkeit einſeitig auf die optiſchen Qualitäten. Wer ſich den Blick des Malers angewöhnt, deſſen Naturempfinden muß verarmen. Es bleibt ungenutzt der Reichtum andersartiger Stimmungserreger: das Getön von Wind und Welle, von Vogel, Buſch und Baum, der Duft der Blumen und des Waldgrundes, der friſche Geſchmack der Luft, die Weite des Atmens, die Freiheit des Schreitens, das Drängen des Aufſtiegs, das Weiche des Graſes, und alles ſich Regen und Bewegen und Leben. Die Natur ſpricht nicht nur zum Auge, – zu allen unſern Sinnen; und es ſind in uns auch der innern Organempfindungen keine, die nicht von der Natur ihre Stimmung empfangen könnten. Für den Maler iſt die Beſchränkung auf das Viſuelle eine Not, und er macht daraus ſeine Tugend nur, weil er Künſtler iſt; für andere aber bedarf die Natur der Fülle und ihres ungeſchmälerten Reichtums, weil nur durch ſtrenge Auswahl und viele Abſtraktionen ſich aus dem Naturgegebenen Objekte poſitiven Wertes formen laſſen. Eins noch unterſcheidet die Naturbetrachtung vom gemalten Landſchaftsbild: das Ringsumher, das allſeitige Umfangenſein von der Natur, das ſelbſt in der Natur ſein. Malerwerke verleiten uns, die Natur bildmäßig zu ſehen, ſie vor uns auszubreiten wie ein Bild. Das raubt dem Naturempfinden ein Weſentliches. Die Gewöhnung an Malerbilder läßt die Natur verarmen; ſie wird äſthetiſch unfruchtbar und gibt dem Beſchauen weniger Ertrag. Uns werden freilich die

Digitized by Google

Augen aufgetan, aber nur die Unvollkommenheit der Natur zu ſehen. Eher noch als durch Landſchaftsmalerei wird das äſthetiſche Naturempfinden erhöht durch die Kunſt großer Innenräume oder durch die Kunſt der lyriſchen Dichter.

Daß die Kunſt nicht Nachahmung der Natur ſein kann, folgt aus der äſthetiſchen Indifferenz der Natur. Daß aber Natur der beſte Lehrmeiſter des Künſtlers ſei, iſt nicht nur eine Theorie, ſondern wird durch die Tatſachen immer wieder bewieſen. Wie aber iſt es möglich, da doch die Natur äſthetiſch ohne irgend welche Vollkommenheit iſt? Wie kann ſie lehren, was ſie ſelbſt nicht hat?

Wenn die Künſtler immer wieder auf die Natur als auf die reichſte Quelle ihres Schaffens hinweiſen, muß man wiſſen, wozu Natur in Gegenſatz gebracht wird. Es kann gemeint ſein Natur als Gegenſatz zur Phantaſie des Künſtlers. Da iſt zu ſagen, daß die eine ſo gut Anregung ſein kann als die andere, daß aber von keiner ein rein paſſives Empfangen möglich iſt. Weder die Natur noch die Phantaſie bietet äſthetiſch Wertpoſitives: es bedarf hier wie dort des Ausſchaltens, Zuſammenfaſſens, Rhythmiſierens, Akzentuierens. Natur und Phantaſie geben dem Künſtler nur Rohſtoff. Nur iſt die Natur ergiebiger. Sie bietet in ihrem Wechſel und in ihrer Buntheit unerſchöpfliche Möglichkeiten, immer neuen äſthetiſchen Gehalt in ſie hineinzulegen.

Natur kann gemeint ſein als Gegenſatz zum fertigen Kunſtwerk Anderer, zur Antikenſammlung, zur Gemäldegalerie. Dieſe geben ja nicht bloß Rohſtoff, ſondern lehren auch das Wie des Schaffens. Soll damit die Natur wetteifern? Aber gerade ihnen gegenüber, alſo in dieſem Sinne wird Natur als Lehrmeiſter geprieſen.

Digitized by Google

Das erſcheint unglaublich, wenn man ſich gegenwärtig hält, daß die Natur äſthetiſch indifferent iſt. Und ſelbſt angenommen, die Künſtler dächten dabei an die Zufälle des Harmoniſchen in der Natur, wie ſollten die beſſer lehren können als Meiſterwerke, beſitzen ſie doch ſicher keine höhere Vollendung. Und gemeint ſind ſchließlich nicht dieſe Ausnahmen, die Zufallsharmonien, ſondern die Natur in ihrem ganzen weiten Umfang.

Des Problems Löſung liegt darin, daß kein Lernen von der Natur gemeint iſt, ſondern ein Lernen an der Natur. Die Empfänglichkeit der Natur für äſthetiſchen Gehalt, ihr dauernder Anreiz, ſie äſthetiſch auszubauen, ſie ſchon im Betrachten umzuformen, bedeutet für den Künſtler eine kontinuierliche Übung des formenden Schauens, alſo des originalen Schaffens. Die Natur lehrt ihn nicht ihre äſthetiſche Methode, denn ſie iſt äſthetiſch indifferent, aber er lernt im Naturanſchauen ſeine eigene Methode finden. Ohne daß er mit Pigmenten und Werkzeug hantiert: im bloßen Schauen iſt er ſchaffend, lernt er ſchaffen. Gerade weil die Natur äſthetiſch unvollkommen iſt, reizt ſie den Künſtler, ſie umzugeſtalten, ſie umzuſchauen; und gerade weil ſie keine ſynthetiſche Norm einſchließt, ſondern völlige Freiheit läßt, muß ſeine eigene Art ſich betätigen. So gibt dem Künſtler die Natur, was Muſeum und Antikenſaal nicht vermögen: eine Schule und Übung eigenen Schaffens. Denn das Nachſchaffen in der Rezeption fremder Kunſt iſt unfrei und ein Geführtwerden; die Natur aber regt ihn beſtändig an, gerade weil ſie unvollkommen iſt, zum Gebrauch der eigenen Schaffenskräfte. Sie lehrt den Künſtler nicht ihre Art, ſondern ſeine Art.

Genau in dem gleichen Sinne tritt das Naturſtudium der Schule, dem Akademismus, der Konvention ent-

Digitized by Google

gegen. Dieſe wollen Regeln des Schaffens geben. Aber da jeder beſondere Gehalt ſeinen individuellen Stilzuſammenhang, ſeine beſondere Ausdrucksform verlangt, kann keine wahrhafte Kunſt aus Regeln erwachſen, ſondern muß original fließen: ein ſolches lernt ſich an der Natur; nicht freilich von der Natur, ſondern durch jenes primäre Schaffen des Künſtlers, wenn er unwillkürlich und ohne Bewußtheit des Tuns im bloßen Schauen die Natur zum Spiegel ſeines Gemütes macht.

Die Natur, auf welche die Künſtler ſich berufen, iſt alſo eine äſthetiſch angeſchaute Natur, und eigentlich gerade der Akt der äſthetiſchen Naturumformung ſelbſt. Es handelt ſich keineswegs um den empiriſch gefaßten Naturbegriff, erſt recht nicht um den Begriff der rationaliſierten Natur, wie ihn die Naturwiſſenſchaft aufſtellt. Es iſt nicht die Natur, wie ſie dem empiriſchen Blick erſcheint, auch iſt die Natur des Künſtlers nicht die des Naturforſchers. Aber jene Spontaneität und Abſichtsloſigkeit der äſthetiſchen Umformung bringt es mit ſich, daß der Künſtler ſeine Natur vorzufinden meint wie ein Gegebenes, daß er glaubt, von ihr lernen zu können, während er in Wahrheit erſt ſelbſt ſie ſo geſchaffen hat – und ſchon gelernt hat durch dieſes ſchaffende Schauen.

Bei allen Lobeserhebungen der Natur ſcheinen trotzdem die Künſtler ein Bewußtſein zu haben von ihrer äſthetiſchen Indifferenz. Man braucht nur zu fragen, ob denn genaue Kopie und wörtliches Abſchreiben der Natur, ob Photographie ſchon Kunſt ergibt, und alle, welche die Natur als Lehrmeiſter preiſen, werden verneinen. Es wird ihnen bemerkbar, daß es eines beſondern Anſchauens der Natur bedarf, eines liebevollen Sich-Hineinverſenkens. Dieſe Liebe zur Natur iſt das

Digitized by Google

Gleiche, was wir äſthetiſchen Optimismus genannt haben, ein auf poſitive Werte gerichteter Wille, der die Bedingung iſt für ein poſitive Werte ergebendes Anſchauen. Schwind ſagt, daß ein gar feiner, gar keuſcher, guter Sinn dazu gehöre, um die Wunder der Natur aufzuſchließen, daß die Natur mit Treue und Liebe, ja mit Andacht betrachtet werden muß. – Und fragt man die Künſtler, warum ſie das photographiſch getreue Nachbilden der Natur nicht als Kunſtwerk gelten laſſen, ſo ſprechen ſie davon, daß es darauf ankomme, das Weſentliche vom Unweſentlichen zu ſcheiden. Aber was iſt denn das Weſentliche, und wer zeigt dem Künſtler, was weſentlich iſt und was nicht? Die Natur ſicherlich nicht; ſie enthält ja beides ungeſchieden: ihr iſt nichts unweſentlich. Man muß ſich klar machen, daß der Gegenſatz von weſentlich und unweſentlich ein ſcheidendes Kriterium vorausſetzt, und ſcheidend iſt da immer nur ein Intereſſe beſtimmter Richtung. Jedes Intereſſe gibt eine Scheidung, ein jedes eine andere – welche braucht der Künſtler? Sicher nicht die des empiriſchen Lebensintereſſes mit ſeinen Anhängen, auch die des ſittlichen nicht. Sondern die des äſthetiſchen Intereſſes, des Willens zum äſthetiſchen Wert. Die Scheidung der Natur in äſthetiſch Weſentliches und Unweſentliches bedeutet nichts anderes als eine ſolche Umformung der Natur, daß ſie einen äſthetiſch wertvollen Gehalt aufnimmt: das Akzentuieren einer Stimmungsdominante, das Herausholen aller auffindbaren ſtimmungsgleichen Formen, das Ignorieren aller ſtörenden Elemente. So kommen wir von den Zugeſtändniſſen der Naturſchwärmer auf unſere Behauptung zurück: nicht die empiriſche Natur lehrt den Künſtler, ſondern in der äſthetiſchen Anſchauung und ſpontanen Umformung der Natur lernt er den Ge-

Digitized by Google

brauch ſeiner Kräfte. Nicht etwa weil die Natur Inbegriff aller Schönheitswerte iſt, ſondern im Gegenteil weil ſie äſthetiſch unvollkommen iſt, wird ſie dem Künſtler die beſte Schule, denn er lernt hier originales Schaffen.

8

Im Zuſammenhang unſerer Unterſuchung über die Bedingungen des Kunſtverſtändniſſes iſt auch zu reden von der Kunſtkritik. Es kann nicht Aufgabe des Kritikers ſein, Werturteile auf das Publikum zu übertragen; ſchon darum nicht, weil Wertungen nicht eigentlich übertragbar ſind, jedenfalls nicht ohne ihren Charakter der Urſprünglichkeit zu verlieren; daß man ſie nachſprechen und auch ſo leben kann, als glaube man ſie, und daß man bis zu einer Urteilsgewöhnung und Selbſttäuſchung gelangen kann, ändert daran nichts. Die Aufgabe der Kritik beſteht – dem Publikum gegenüber – nur darin, die nachſchaffende Syntheſe des äſthetiſchen Objekts zu erleichtern, mit andern Worten: das Verſtehen des Kunſtwerkes vorzubereiten.

Daraus folgt ohne weiteres, daß es die erſte Rückſicht des Kritikers ſein muß, das Verſtehen des Kunſtwerks ſo wenig wie möglich zu ſtören. Sobald man jedoch dieſes erkannt hat, zeigt ſich ſchon eine gewiſſe Verlegenheit. Der Kritiker ſoll das Kunſtwerk beſprechen: was ſoll er uns davon ſagen? Er wird, das liegt den meiſten am nächſten, über das Gegenſtändliche ſprechen. Aber das bedeutet überall, wo das Gegenſtändliche antithetiſch verwandt wird als Kontra der Finalimpreſſion, eine Irreführung. Und ganz allgemein, da das Intereſſe am Gegenſtändlichen faſt immer ſchon zu ſtark iſt beim Publikum und eher einer Beſchränkung bedürfte zu gunſten der Formalbetrachtung, wird die Beſprechung des dargeſtellten Inhalts die Tendenz zur empiriſchen

Digitized by Google

Betrachtung begünſtigen, die rein äſthetiſche Anſchauung alſo hemmen. So wäre ſie eine Störung der nachſchaffenden Objektſyntheſe. Das gilt natürlich ganz in gleicher Weiſe, ob das Gegenſtändliche materieller oder pſychiſcher Natur iſt. Kritiker ſind oft bemüht, die geſchilderten Charaktere, ihre Anlagen, ihre Entwicklung, ihre Zuſtändlichkeiten pſychologiſch zu analyſieren, in der Meinung, dadurch ein Werk verſtändlicher zu machen. Aber es bedeutet durchaus eine Ablenkung von der äſthetiſchen Betrachtung; und es iſt nicht anders als wenn uns ein Landſchaftsbild forſtwiſſenſchaftlich oder geologiſch analyſiert würde.

Oder ſoll der Kritiker vom Techniſchen ſprechen? ſich bemühen, das Publikum einzuführen in den handwerksmäßigen Aufbau des Werkes, es hinter die Kouliſſen führen? Wir erfahren etwa, mit welchen Mitteln der Maler Raumtiefe geſtaltet, wie er Sonnenlicht malt, wie er die Einzelfiguren gruppiert, um den Eindruck der Maſſe zu geben, wie er einen Körper hinlagert und welche Teile er aufdeckt, um das organiſche Nachempfinden zu beleben, wie er den Schein der Bewegung erzeugt, oder auch wie er die Farben miſcht und mit dem Pinſel aufſtreicht. Daß aber ſolche Aufklärungen eher ſchaden als nützen, wenn es ſich um das Nachſchaffen des äſthetiſchen Objekts handelt, bedarf kaum des Nachweiſes, ſo intereſſant ſie in anderer Rückſicht ſein mögen. Ein extremer Fall illuſtriert am beſten dieſe kritiſche Leiſtung: erfahren wir, wie der Theaterdonner gemacht wird, ſo ſtimmt uns das nicht eben empfänglicher für ſeine Wirkung. Unſere Aufmerkſamkeit nimmt eine falſche Einſtellung.

Oder ſoll der Kritiker von den Formen ſprechen? Es mag angehen, wenn er auf dieſe oder jene flüchtig

Digitized by Google

hindeutet. Aber Formanalyſe wäre die peinlichſte Taktloſigkeit, zumal Werken gegenüber, die auf Formwirkung geſtellt ſind. Denn indem der Kritiker auf die Form ſein Wort legt, ſubſumiert er ſie unter einen Begriff. Das heißt: er weckt den Verſtand, wo nur die Sinne ſtill empfangen ſollten, und er ſtört die Rezeption der Stimmungswirkung. Am ſchlimmſten, wenn die Form einem Konſtruktionsbegriff unterſtellt wird: die Aufmerkſamkeit bekommt dadurch eine ſolche Richtung, daß eine ganz andere Wirkung einſetzt, als beabſichtigt war. Denn eine Regularität wirkt auf unſer Empfinden anders ein, ſolange ſie nicht als ſolche bemerkt, d. h. nicht begrifflich, verſtandesmäßig erfaßt wird. Es gibt von Hugo van der Goes eine Beweinung Chriſti von ſtarker Regelmäßigkeit: ſobald man auf die Konſtruktionsregel aufmerkſam gemacht iſt und die Gruppierung der Perſonen als Diagonalkreuzung bemerkt, iſt das Bild unleidlich. Oder zeigt uns der Kritiker in einer Dichtung den Gleichklang der Vokale:

Waldung, ſie ſchwankt heran,
Felſen, ſie laſten dran,
Wurzeln ſie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan

ſo verdirbt er gerade den Glockenklang der Sprachmelodie. Indem der Begriff ein Formelement erfaßt, reißt er es aus dem natürlichen Zuſammenhang heraus, er iſoliert es, er ſtellt es vor die Front. Er vergröbert oder verſchiebt den beabſichtigten Rangunterſchied der Komponenten. Eine begrifflich erfaßte Form wird aufdringlich: aus der Menge des Unregelmäßigen ſpringt das durch den Begriff regelmäßig Gewordene aufdringlich dem Beſchauer entgegen. Das iſt ja der Grund, warum die Künſtler gern dem Regulären aus-

Digitized by Google

weichen: ſie meiden die Nähe des Begriffs. Darum ſuchen ſie das Irrationale. Und aus dieſem Grunde verbrauchen ſich viele Mittel der Form: weil ſie allmählich doch vom Begriff erfaßt werden. Das unterſcheidet auch den Kunſterfahrenen von dem Naiven: daß für jenen eine ganze Reihe von Formen unwirkſam geworden ſind, weil ſie dem Erkennen zu nahe kamen. Darum leiſtet der Kritiker dem Künſtler ſowohl wie dem Publikum einen ſchlechteſten Dienſt, wenn er ſich bemüht, die Formen eines Kunſtwerks durch Analyſe begreiflich zu machen.

Oder ſoll der Kritiker die hiſtoriſche und pſychologiſche Geneſis des Werkes klarlegen? Aber er unterſtellt uns damit wieder ein außeräſthetiſches Intereſſe; denn die Geneſis des Werkes bedeutet nicht den Weg der nachſchaffenden Syntheſe. Wir brauchen nicht erſte Anregung, Modell, Schuleinflüſſe, Entlehntes und Eigenes auseinander zu halten, denn in der Einheit des Werkes ſoll die Differenz dieſer Momente überwunden ſein. Die genetiſche Erklärung des Kunſtwerks zerreißt ſeine Einheit, indem ſie, was der Künſtler von Andern übernimmt oder dem Zufall einer Entwicklungsſtufe verdankt, in Gegenſatz bringt zum Eigenen und Dauernden. Das genetiſche Verſtehen iſt mit dem äſthetiſchen Verſtehen nicht identiſch, meiſtens keine Förderung, ſondern ein Hemmnis. Denn das äſthetiſche Verſtehen bedeutet eine Zuſammenſchau, keine Trennung, und will darum das Werk, wie es iſt, als Einheit.

Oder ſoll der Kritiker das Werk beſchreiben und klaſſifizieren ſo wie ein Linnéeſcher Botaniker ſeine Pflanzen, indem er Punkt für Punkt die Beſonderheiten beſtimmt, durch Vergleich mit andern Werken desſelben Künſtlers und mit themagleichen Werken anderer Künſtler?

Digitized by Google

Aber er wird mit ſeinen Vergleichsbegriffen niemals die letzten Nuancen treffen, auf die es in der Kunſt gerade ankommt. Schlimmer aber: er ſtellt uns auf eine Begriffsſyntheſe ein, die von der verlangten äſthetiſchen Syntheſe toto coelo verſchieden iſt. Er verdrängt die äſthetiſche Anſchauung durch ein Begreifen-wollen. Begriffsmäßiges Verſtehen iſt aber noch mehr als das hiſtoriſche ein Hemmnis des äſthetiſchen Verſtehens.
Wovon alſo ſoll der Kritiker ſprechen, da überall Warnungen drohen? Sicherlich, es gehört ein ſeltener Takt zum kritiſchen Handwerk. Und ich bin der Meinung, daß in der Tat das meiſte Gerede über Kunſtwerke eher ſchadet als nützt. Soll aber Kritik wirklich eine Hilfe des Verſtehens bedeuten, ſo wird das Poſitive der Leiſtung weniger in dem zu ſuchen ſein, was der Kritiker über das Werk ſchreibt – da genügt die Tugend taktvoller Zurückhaltung – als vielmehr in dem, was ſich zwiſchen den Zeilen ſagen läßt. Ich ſehe da zwei Möglichkeiten. Einmal: der Kritiker kann für das Werk eine günſtige Erwartung ſchaffen, ein proviſoriſches Vorurteil. Das ſcheint nicht viel, iſt aber wichtig. Nicht etwa, um dem definitiven Eigenurteil des Betrachters vorzuarbeiten, ſondern weil die optimiſtiſche Erwartung das Verſtehen des Werkes ungemein erleichtert: ſie bedeutet ja die ſtilſuchende Tendenz, ohne welche keine Trefficherheit beim Erfaſſen variabler Komponenten denkbar iſt.
Ein Zweites poſitiver Hilfe wäre, durch die Sprachmittel einen Stimmungseindruck hervorzurufen, welcher der Totalimpreſſion des einzuführenden Werkes ähnlich iſt. Es können ja ſtimmungsverwandte Impreſſionen auf ganz verſchiedenem Wege zuſtande kommen. Gelingt ſolches dem Kritiker, ſo iſt das Endziel der Betrachtung

Digitized by Google

nahe gelegt, und es mögen nun die ſynthetiſchen Bemühungen des Beſchauers ſich ausſpannen, bis ſie an dieſes Ziel antreffen. So wird vom Endpunkte aus das Werk geklärt. Als wenn man das Reſultat einer Rechenaufgabe im voraus weiß, dann findet ſich leichter die Rechnung. Dazu aber braucht der Kritiker ein gewiſſes Maß dichteriſcher Begabung. Denn genau genommen iſt es die Aufgabe, ein ſtimmungsverwandtes Kunſtwerk mit den Mitteln ſeiner Sprache zu ſchaffen. Nur werden keine hohen Forderungen geſtellt: es handelt ſich mehr darum, die Impreſſion in einer leicht anſprechenden Weiſe zu geben als um die Fülle und abſolute Reinheit der Stimmung. Und zu vermeiden iſt jede aufdringliche Stimmungsmache; es handelt ſich ja nicht um eine Glorifikation des Kritikers. Je beſcheidener, deſto beſſer; Kritik iſt nicht Selbſtzweck; daß ſie einem Andern dient, muß ſichtbar bleiben.

Was hier von der Aufgabe des Kritikers, zwiſchen Künſtler und Publikum zu vermitteln, geſagt wird, gilt mutatis mutandis auch für alle andern Arten kunſterzieheriſcher Bemühung in der Schule, im Hauſe, in der Öffentlichkeit. Nur daß es oft ſchwer iſt, die Grenzen der möglichen Leiſtung abzuſchätzen, weil einige Arten, z. B. die Kunſt- und Literaturhiſtorie ſchon berufsmäßig ungünſtig geſtellt ſind – das hiſtoriſche Intereſſe iſt mit dem äſthetiſchen nicht identiſch und nicht überall vereinbar – und weil die Altertumswiſſenſchaft in den Schulen einer inkurablen Barbarei verfallen iſt; ſodaß der Kunſterziehung wohl der beſte Dienſt geleiſtet würde, wenn man Dichtwerke und Kunſt ſolcher Schulmeiſterei möglichſt fernhielte. –

Nun iſt noch davon zu ſprechen, wie der Kritiker auch dem Künſtler ein Helfer ſein kann und ſein muß, weil der

Digitized by Google

Schaffende ſelbſt dem eigenen Werk gegenüber befangen iſt, und weil allgemein gerade der Schaffende am leichteſten durch falſche Meinungen gebunden wird. Der Kritiker mache ihm Bahn dadurch, daß er die Vorurteile der Akademie, der Konvention, der Kennerſchaft, des Marktes und der Einſamkeit wegräumt. Er zeige ihm immer wieder die Freiheit des Künſtlers: daß keine Art des Gegenſtändlichen, keine Art der Technik, keine Art des Materials, keine Art der Formenſprache, keine Art des ſynthetiſchen Aufbaues a priori wertverleihend und vor anderen im Vorzug iſt: ob man hell malt oder dunkel, braun oder grau, aufgelöſt oder gebunden, naturähnlich oder ſtiliſiert, ob man Bewegung darſtellt oder Ruhe, Heiliges oder Gemeines, das eine wie das andere iſt zuläſſig und keines entſcheidet von vornherein über den Wert; ſodaß der Künſtler wählen mag, wie es ſeiner Art am beſten entſpricht. Der Kritiker zeige ihm die Grenzen der Freiheit: ſobald in einem Punkte die Wahl entſchieden hat, bindet der Stil. Er mache dem Künſtler ſichtbar, wenn er gegen die Stilforderungen der freigewählten Technik, des gewählten Materials, des gewählten Gegenſtandes verſtößt. Doch das iſt noch nicht das Wichtigſte; denn in der Kunſt kommt es weniger darauf an, Fehler zu vermeiden, als auf das Poſitive der Leiſtung. Wichtiger iſt daher die andere Grenze, die beſtimmt wird durch des Künſtlers Art und Fähigkeiten, durch ihre Richtung und durch ihren Umfang: denn hier iſt unmittelbarer Zuſammenhang mit den produktiven Kräften. Der Fremde ſieht früher als der Künſtler ſelbſt, wohin ſeine Inſtinkte tendieren und ob Inſtinkt und bewußte Selbſtzucht in Widerſtreit kommen, und erkennt eher die Gefahr, daß der Künſtler ſeine Eigenart irgend welcher Kunſtmaxime

Digitized by Google

zum Opfer bringe. Da ist Hilfe am nötigsten; und der Kritiker wäre wohl berufen sie zu bringen.

Aus alledem ist zu entnehmen, welche Qualitäten zur ästhetischen Kritik befähigen. Der Kritiker soll ein Führer und Helfer sein: das setzt Überlegenheit voraus. Aber es kommt darauf an, worin er überlegen ist. Es genügt nicht die größere Sensibilität, das feinere Formempfinden. Wichtig vor allem ist die völlige Freiheit von Vorurteilen. Sodann die größere Spannkraft des synthetischen Vermögens, dazu Schmiegsamkeit und Treffsicherheit im Erfassen variabler Dominanten. Und weiter ein stilsuchendes Entgegenkommen, ein ästhetischer Optimismus. Denn der sogenannte kritische Menschenschlag, der überall nur Fehler sucht und findet, ist völlig ungeeignet; der gelangt zu Wertsynthesen nur, wo die Formung ihm gewöhnt ist, an einer neuen Kunst wird er verständnislos vorübergehen. Daher taugen die Kritischen nicht, zum Neuen den Weg zu bahnen. Ferner ist nötig ein gewisser Grad künstlerischer Begabung, daß er Worte findet, die Grundstimmung des Kunstwerkes anklingen zu lassen. Dazu ein seltener Takt, das leicht verführbare Interesse nicht abzulenken von dem ästhetisch Wesentlichen. Dann Freimut und unbeugsame Härte in der Abweisung aller Unberufenen, aber Ehrfurcht vor allem Großen in der Kunst. Dazu noch Bescheidenheit und Selbstvergessenheit. Und man begreift, warum gute Kritiker fast seltener sind als große Künstler; und warum die Kunst, wenn sie der kritischen Hilfe am meisten bedarf, vergebens ruft.

Digitized by Google

Digitized by Google

VI.

MALEREI UND ZEICHNUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Stil bedeutet die Zuſammenſtimmung aller Faktoren eines Kunſtwerks. Iſt daher durch irgend welche Rückſicht oder Wahl ein Faktor gegeben, ſo ſind die andern nicht mehr völlig frei wählbar. Die Stilforderung des Gegebenen, auch wenn der Ausgangspunkt unbedeutend ſcheint, veräſtelt ſich über das Ganze hin. Wir wollen das an einem Beiſpiel zeigen, indem wir das Klingerſche Problem, Malerei und Zeichnung gegen einander abzugrenzen, noch einmal aufnehmen. Denn hier iſt die Verzweigung des Stilpoſtulates, meine ich, beſonders deutlich. Wir werden dabei die Ausführungen Klingers teilweiſe beſtätigen, zum teil ihnen widerſprechen und ſie ergänzen. Wir werden mit ihm mehr in der Feſtſtellung faktiſcher Unterſchiede als in der Aufzeigung der Differenzgründe zuſammentreffen. Für die Kunſttheorie ſind ja auch die Begründungen wichtig – und ſie werden es auch für die Kunſtpraxis: denn die Gründe, nicht die Tatſachen ſind es, aus denen ſich die Kunſtmaximen entwickeln.

Nehmen wir zunächſt den terminologiſchen Gegenſatz ſo, wie er durch Klingers Schrift ſich eingebürgert hat, daß Malerei die Darſtellung mittels Öl-, Gouache-, Aquarell- und Paſtellfarben, Zeichnung aber nicht nur die Handzeichnung meint, ſondern die Produkte aller graphiſchen Künſte, Stich, Radierung, Holzſchnitt und Lithographie mitumfaßt. Daß die Zeichnung eine ſelb-

Digitized by Google

ſtändige Kunſt bedeutet, bedarf heute keiner Einführung mehr. Freilich gibt es in gleicher Technik Arbeiten, die für ſich genommen nichts ſind, und nur als Nachbildungen oder als Vorſtudien für andere Werke Wert haben. Es iſt aber die Beſtimmung, wann eine Zeichnung ein ſelbſtändiges Kunſtwerk darſtellt und wann nicht, ſchwieriger als es auf den erſten Blick ſcheint. Denn es kommt dabei nicht ſo ſehr auf die Abſicht und den äußern Anlaß oder auf die äußere Beziehungsloſigkeit an: das entſcheidende iſt die Einſtellung auf den graphiſchen Sonderſtil. Eine Zeichnung kann ihrem äußern Anlaß nach Vorbereitung ſein für ein Gemälde und doch die Eigentümlichkeiten und die Bedeutung eines ſelbſtändigen Werkes haben. So ſind Rembrandts Studien ſehr oft in ſich vollendet: ſie kümmern ſich ſtiliſtiſch nicht um das, wofür ſie Vorbereitung ſind und nehmen ſich ihren eigenen Stil.

Es zeigt ſich aber bald, daß der ſtiliſtiſche Gegenſatz, den wir klären und deuten wollen, jener terminologiſchen Abgrenzung, die vom äußern Werkzeug und Material ausgeht, nicht vollkommen parallel bleibt. Denn auf der einen Seite, das bemerkte auch Klinger, ſind die Stilpoſtulate der Wandmalerei durchaus andere als die des Tafelbildes und nähern ſich den Forderungen der Graphik, ſodaß die Wandmalerei beſſer der Gruppe der Zeichnung zugezählt wird; andrerſeits aber gibt es graphiſche Werke, z. B. gewiſſe Lithographien, die ſich ohne Schaden der Malerei anlehnen; nicht zwar, daß ſie mit Ölbildern konkurrieren und es ihnen gleichtun wollten, nur daß ſie gerade in den allgemeinen Stilgeſetzen, die für die Unterſcheidung von Malerei und Zeichnung in Betracht kommen, auf Seiten der Malerei ſtehen. Dieſes aber, daß wir ein Gebiet der Malerei

Digitized by Google

zur Zeichnung, und einen Teil der graphiſchen Arbeiten der Malerei zurechnen müſſen, wenn wir den Stilgegenſatz ſcharf betonen, zeigt aufs klarſte, daß die gebräuchliche Abgrenzung unzulänglich iſt, und daß wir, um den Stilgegenſatz zu verſtehen, das differenzierende Prinzip nicht im Werkzeug, ſondern an einer andern Stelle ſuchen müſſen. Und ſo ſollen unſere Ausdrücke »Malerei« und »Zeichnung« nur als Benennungen von Stilgruppen genommen werden.

Das differenzierende Prinzip iſt aber auch nicht – woran man nun zunächſt denken wird – die Farbigkeit, der Gegenſatz des farbigen Bildes zum Schwarz-Weiß; denn der Farbenholzſchnitt, der farbige Wandteppich, die farbige Wandmalerei, das farbige Glas- oder Steinmoſaik unterſtehen dem Stilgeſetz der Zeichnung. Auch daß die Tafelbildmalerei der farbloſen Plaſtik ſtiliſtiſch näher tritt als der farbigen Zeichnung, ſpricht dagegen. Es handelt ſich vielmehr um das Räumliche; und der Punkt, in welchem der Stilgegenſatz entſpringt, iſt die Behandlung der Raumtiefe.

Das Bild, ob Malerei oder Zeichnung, bringt einen Ausſchnitt des dreidimenſionalen Raumes zur Darſtellung. Der Träger der Darſtellung aber iſt dabei eine Fläche, ſo bedarf es beſonderer Mittel, um die Raumtiefe erſcheinen zu laſſen. Solche Mittel ſind z. B. die Konvergenz paralleler Linien, die abnehmende Größe und abnehmende Sichtbarkeit bekannter Gegenſtände; dann iſt das Mehr oder Minder der Tiefendeutlichkeit auch abhängig von der Gruppierung der Dinge im dargeſtellten Raumſtück: wie ſie ſich überſchneiden, wie ſie ſich flächenweiſe ordnen uſw.; es macht z. B. die Wiederholung von Objekten, die uns als gleichgroß bekannt ſind, im Bild aber ſich perſpek-

Digitized by Google

tiviſch verjüngen, etwa die Darſtellung der Bäume einer Allee, die ſich von vorn in die Tiefe zieht, das Dreidimenſionale beſonders leicht ablesbar. So wird jedes Bild, einerlei ob Graphik oder Malerei, wenn es ſich der richtigen Mittel bedient, einen dreidimenſionalen Raum in ausreichender Klarheit darſtellen können.

Nun gibt es Bilder, welche – in Bezug auf das Räumliche – nichts anderes wollen oder ſollen, als dieſes: die räumliche Darſtellung zu höchſter Klarheit entwickeln. Sie gehen zwar nicht aufs trompe-l'œuil, denn die Illuſion gefährdet immer die äſthetiſche Anſchauung; aber ſie wollen die bildtragende Fläche vergeſſen machen. Und andrerſeits gibt es Bilder, bei denen, unbeſchadet der dargeſtellten Raumtiefe, die bildtragende Fläche als Fläche bemerkbar bleiben ſoll. Hier iſt bei der Wahl der raumdeutenden Mittel darauf Bedacht zu nehmen, daß ſie den Flächencharakter des Bildträgers nicht verwiſchen, ſie ſind ſo zu halten, daß der Flächencharakter des Bildträgers mit dem Tiefeneindruck der Bilddarſtellung vereinbar bleibt. – Das iſt der Ausgangspunkt der Stildifferenz.

Laſſen wir eine Wand mit einem Fresko ſchmücken, ſo verlangen wir doch, daß die Wand als ebene Fläche fühlbar bleibt; die Auffaſſung des Innenraumes würde peinlich verletzt, wenn der Flächencharakter der Wand ſeine Anſchaulichkeit verlöre. So auch will ein gewirkter Bildteppich, unbeſchadet des dargeſtellten dreidimenſionalen Raumausſchnittes, als Wandbehang ſich flächenhaft ausbreiten. Ähnlich muß jedes Bild, welches als Schmuck eines Buches dient, ſich dem Flächencharakter der Buchſeite anpaſſen. Oder es werden Zeichnungen, Stiche, Schnitte und Radierungen, weil ſie für ſich allein unanſehnlich wären, von vornherein ſo gehalten, daß

Digitized by Google

ſie einer größern Kartonfläche aufgelegt oder aufgedruckt werden können. Dazu kommt, daß bei der Handzeichnung mit Stift, Feder oder Kreide, auch bei Stich, Radierung, Holzſchnitt und Steinzeichnung der Bildträger in die Darſtellungsmittel einbezogen wird: die Papierfläche bleibt großenteils unbedeckt, der deckenden Striche ſind relativ wenige, ſo geht der Flächencharakter ſchon in das Werk hinein und verlangt ſeine Rückſichten. Beim Farbenholzſchnitt aber wird vielleicht die Papierfläche völlig überdeckt, doch erfordert die Drucktechnik großflächige Farbengebung, und ſo iſt das Reſultat hier ein Ähnliches. Wandgemälde, Bildteppich, Handzeichnung und graphiſche Künſte kommen alſo – wenn auch aus verſchiedenen Gründen – zu der übereinſtimmenden Forderung, den Flächencharakter des Bildträgers bewußt zu halten, auch wenn im Bilde Raumtiefe dargeſtellt wird.

Im Tafelbild dagegen entfaltet ſich die räumliche Darſtellung ungebunden und emanzipiert ſich von der bildtragenden Fläche. Was ihr dabei die letzte Hilfe leiſtet, iſt der unmittelbar anſchließende, plaſtiſch gearbeitete Bildrahmen. Der bedeutet nicht nur eine Abſonderung des Bildes von der Wirklichkeit der Umgebung, ebenſo wichtig iſt, daß er die Malerei von der Wandfläche ablöſt, und daß er, nach innen geſchrägt, den Blick in die Tiefe führt. Er leitet ein Sehen des Bildes ein, als ſollten wir durch ein Fenſter in eine Landſchaft hinausblicken. Durch die Anpaſſung an den plaſtiſchen Rahmen gewinnt das Gemälde die Fähigkeit und die Verpflichtung, die pigmenttragende Fläche völlig vergeſſen zu machen. Und wie ſehr das Gemälde auf den Rahmen eingeſtellt iſt, zeigt es im ungerahmten Zuſtande: es erſcheint dann unfertig und ihm fehlt

Digitized by Google

ein Wesentliches. Eine Zeichnung bedarf nicht der Rahmung; geschieht es aber, so verlangt sie breiten Kartonrand und den Rahmen aus flachen Leisten: sie will in der Fläche bleiben, und will darum auch flach der Wand aufliegen, während das Gemälde dankbar ist für eine Schrägstellung, von dem Flächigen der Wand abzukommen. Denken wir uns ein Tafelbild analog mit Rand gerahmt, sodaß die Leinwand über das Bild hinaus stehen blieb –: es auch nur auszudenken tut schon wehe. Aber solcher Versuch zeigt schlagend den Unterschied.

Wir werden also den Stilgegensatz zwischen Malerei und Zeichnung darauf zurückführen, daß bei der Gruppe, für welche die Zeichnung typisch ist, der Flächencharakter des Bildträgers gewahrt werden soll, weil Material, Technik oder sonstige Umstände es so verlangen – unbeschadet der Raumdarstellung im Bilde –, während bei der Malerei die Zweidimensionalität des Bildträgers vergessen und alle verfügbaren Mittel zur Darstellung der Raumtiefe im Bild aufgeboten werden sollen.

Die Möglichkeit dieses Gegensatzes aber ist damit gegeben, daß Raumempfindung in zweierlei Weise zustande kommen kann. Einmal nämlich durch die perspektivischen Mittel: Linienperspektive, Luftperspektive usw. Alle perspektivischen Mittel setzen unsere Kenntnis der raumfüllenden Gegenstände voraus. Die Konvergenz der Linien gibt nur dann eine Tiefenvorstellung, wenn wir annehmen, es handle sich um Streifen, die faktisch parallel sind, oder entsprechend in komplizierteren Fällen; an der abnehmenden Größe und an der abnehmenden Klarheit der Gegenstände ist die Tiefe nur dann ablesbar, wenn wir annehmen,

Digitized by Google

daß ſie in der Nähe gleich groß und in gleicher Weiſe unterſcheidbar ſind, oder wenn uns ihre Größen- und Klarheitsdifferenz für die Nahbetrachtung genau bekannt iſt. Ebenſo hat die Farbe eines Gegenſtandes nur dadurch perſpektiviſchen Sinn, daß wir wiſſen, wie er nahebei ausſieht. Kurzum, die perſpektiviſchen Mittel ſetzen gegenſtändliche Erfahrung voraus, und ſie wirken nur indirekt und auf dem Umwege über dieſe Erfahrung, und ſie ſind abhängig vom dargeſtellten Gegenſtand.

Zweitens aber gibt es Mittel, die direkt Tiefenempfindungen auslöſen, unabhängig vom dargeſtellten Gegenſtand. Verſchiedene Farben, verſchiedene Helligkeiten, verſchiedene Zuſammenfaſſungen von Raumfiguren haben in ſich verſchiedenen Tiefenwert, ganz abgeſehen von dem, was ſie darſtellen. Sie laſſen ſich daher im Bilde unabhängig von der gegenſtändlich-perſpektiviſchen Raumorientierung verwenden, und können benutzt werden entweder zur Verſtärkung der Perſpektive oder als Gegengewicht gegen dieſelbe.

Wir werden nun das differenzierende Prinzip des Gegenſatzes zwiſchen Malerei und Zeichnung ſo faſſen können: die Malerei verlangt gleichgerichtetes Zuſammenwirken der beiden Arten von Raumfaktoren, ſodaß die unmittelbaren Raumfaktoren die perſpektiviſchen verſtärken; die Zeichnung dagegen trennt ihre Wirkſamkeit, ſie überläßt den perſpektiviſchen Mitteln die räumliche Bilddarſtellung und benutzt die andern als Gegengewicht, um den Flächencharakter des Bildträgers zu betonen.

Malerei und Zeichnung ſtimmen alſo überein in der Anwendung der perſpektiviſchen Mittel zur Darſtellung des Bildraumes. Es liegt nicht ſo, wie Klinger es deutet, daß die Zeichnung die Ausgeſtaltung des Bildraumes

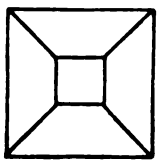
Digitized by Google

der Phantaſie des Beſchauers überlaſſen kann. Damit wäre das Kunſtwerk dem Zufall und der Willkür preisgegeben und würde durch Laienarbeit vollendet und müßte ſeine Einheit verlieren. Wohl kann die Zeichnung, im Gegenſatz zur Malerei, darauf verzichten, die Dinge in einen definierten Tiefenraum hineinzuſtellen. Dem Zeichner iſt es geſtattet, mit Konturen und ein paar Innenſtrichen die Figuren in die Bildmitte zu ſetzen, ohne den Boden, auf dem ſie ſtehen, ohne das Über und Hinter des Raumes mitzuzeichnen. Das überläßt er aber nicht der Phantaſie zu willkürlicher Ergänzung, ſondern davon verlangt er zu abſtrahieren. Daß aber ſolches dem Zeichner geſtattet iſt und die Malerei es nicht könnte, das hängt eben damit zuſammen, daß die Zeichnung den Flächencharakter der Bildfläche konſerviert und in dieſe Ebene die Figuren einlegen kann, während die Malerei, da ſie ja gerade die Bildfläche überwindet, notwendig einen Raum ſchaffen muß, die gemalten Figuren aufzunehmen.

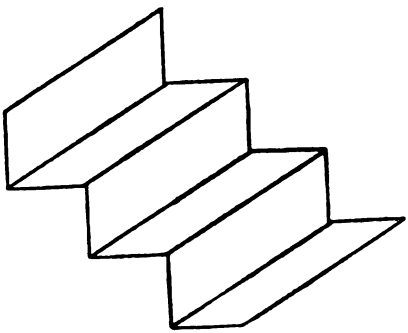
Sehen wir aber von dieſen Fällen ab und nur auf jene, wo die Zeichnung ſo gut wie die Malerei einen vertieften Raumausſchnitt bildlich darſtellen will, ſo bedarf ſie dazu der gleichen perſpektiviſchen Mittel, und ſie definiert durch dieſe den Raum ebenſo wie die Malerei und überläßt nichts dem willkürlichen Neuſchaffen der Phantaſie. Malerei und Zeichnung unterſcheiden ſich aber im Gebrauch jener andern unmittelbar wirkenden Raumfaktoren, indem dieſe bei der Malerei die Wirkſamkeit der Perſpektive unterſtützen und mithelfen, die Flächigkeit des Bildes vergeſſen zu machen, bei der Zeichnung dagegen der Perſpektive das Gegengewicht halten und den Flächencharakter des Bildträgers konſervieren ſollen.

Digitized by Google

Daß gewiſſen optiſchen Eindrücken unabhängig von dem, was ſie gegenſtändlich darſtellen, eine räumliche Tiefenbedeutung zukommt, iſt eine Tatſache, die wir im praktiſchen Leben kaum beachten, und die auf den erſten Blick befremdet. Was haben etwa die Farben, wenn ſie für ſich genommen werden, mit dem Dreidimenſionalen, mit nah und fern zu tun? Wir müſſen aber verſuchen, dieſe Tatſache zu verſtehen und ihr Geſetz aufzufinden, wenn wir zeigen wollen, wie die Konſequenzen der verſchieden gerichteten Raumpoſtulate Malerei und Zeichnung ſtiliſtiſch auseinandertreiben. Ein elementares Beiſpiel ſoll uns den Weg



weiſen. Die nebenſtehende Figur, zwei konzentriſche Quadrate mit verbundenen Ecken, kann plaſtiſch geſehen werden, iſt aber nicht eindeutig beſtimmt. Sie läßt ſich ſehen als Höhlung eines in die Tiefe gehenden eckigen Rohres, oder auch umgekehrt als entgegenkommende abgeſtumpfte Pyramide. Im erſten Fall ſteht das kleinere Quadrat im Hintergrund, im zweiten bezeichnet es den Vordergrund. Ich kann die Figur nach Willkür ſo oder ſo ſehen. Ich kann es auch dem Zufall überlaſſen und habe doch bei flüchtigem Hinblicken den einen oder den andern Eindruck. Wovon



hängt das ab? Was beſtimmt es, ob ich das Bild ſo oder ſo ſehe? Es geſchieht wohl auch, daß während des Betrachtens plötzlich ein Wechſel ſtattfindet, eine unerwartete Umkehrung des plaſtiſchen

Digitized by Google

Verhältniſſes, eine Umſtülpung: was hat ſich da verändert? Von ähnlicher Zweideutigkeit iſt die vorſtehende Figur: ſie kann als Treppe oder als überhängendes ſtufenweiſe ausgebröckeltes Mauerſtück erſcheinen: auch hier iſt der Eindruck willkürlich oder zufällig, und es findet ſich das Phänomen der unerwarteten Umkehrung, namentlich daß es als Mauerſtück gefaßt gern zur Treppe umſchlägt.

Die Pſychologie deckt uns den Grund dieſer Erſcheinung auf: es iſt die Blickbewegung, welche bei zweideutiger Zeichnung die plaſtiſche Auffaſſung beſtimmt. Wenn wir etwas betrachten, ſo nimmt gewöhnlich unſer Auge einen beſtimmten Punkt als Ruhepunkt, von dem es ausſchweift, zu dem es immer wieder zurückkehrt, als Zentrum der optiſchen Auffaſſung. Nun zeigt es ſich, daß bei den beſprochenen Figuren dieſer Anſatz- und Ruhepunkt des Blickes Vordergrund wird. Faſſen wir – willkürlich oder zufällig – das kleinere Quadrat ins Auge, ſo ſehen wir, vorausgeſetzt, daß nicht eine ſchon vorhandene Gegenſtandsvorſtellung den Raum anders definiert, die Figur als vorgedrängten Pyramidenſtumpf; fixieren wir aber eine Seite des größern Quadrates, ſo wird dieſes Vordergrund, und das Bild vertieft ſich zum Rohr. Und fixieren wir bei dem andern Bilde den linken Randſaum, ſo wird er Vordergrund, und wir ſehen eine Treppe, wird aber der rechte Randſaum fixiert und Vordergrund, ſo iſt es ein überhängendes Mauerſtück. Wo alſo der Blick ſich feſtſetzt und was zum optiſchen Sammelpunkt wird, das bekommt in ſolchen äquivoken Fällen den Charakter des Vordergrundes. Das weiſt darauf hin, daß die Betonung einer Stelle durch den Blick eine Vordergrundstendenz ſchafft.

Digitized by Google

Wie nun aber, wenn wir in unſern Figuren beſtimmte Linien verſtärken? Sie werden den Blick auf ſich ziehen, ſie haben, wenn auch keine abſolute Sicherheit, da ja Gegenſtandsaſſoziationen und ſonſtige Zufälle mitſpielen, ſo doch größere Chancen, Anſatzpunkte des Blickes zu werden, mithin als Vordergrund zu erſcheinen; denn dem Auffallenden wenden ſich Blick und Aufmerkſamkeit unwillkürlich zu. So kann dadurch, daß wir in ein Bild problematiſcher Deutung ein Auffallendes einfügen, die Tiefenausdehnung, das Nah und Fern definiert werden. Allgemein werden wir ſagen können, daß ſinnlich auffallende Momente, darum weil ſie leicht Anſatzpunkt des Blickes werden, eine Tendenz haben müſſen, näher zu erſcheinen als die nicht-auffälligen, eine Tendenz, ſich vor- und die andern zurückzudrängen. Freilich nur eine Tendenz, und nur bei Figuren von ſo unbeſtimmter Tiefendeutung wird ſie ſich ganz entfalten; wenn aber das Bild perſpektiviſch eindeutig beſtimmt iſt, wird jene Tendenz nicht imſtande ſein, die räumlich gegenſtändliche Auffaſſung umzuändern. Trotzdem bleibt ſie auch dann nicht völlig unwirkſam, ſondern ſie wird, je nach ihrer Richtung, entweder die perſpektiviſche Auffaſſung verſtärken oder ihr entgegenſtehen und ſie für den unmittelbaren Eindruck abſchwächen. Heben ſich alſo in einem Bilde gewiſſe Momente ſchon durch ihre ſinnliche Erſcheinung vor den andern heraus, ſo ziehen ſie den Blick auf ſich, ſie werden Zentrum der optiſchen Auffaſſung, und ſie werden caeteris paribus näher erſcheinen als die andern Momente: ſie haben eine Vordergrundstendenz: und ſtehen nun ſolche Momente im Bildvordergrund, ſo unterſtützen ſie die plaſtiſche Raumwirkung, ſtehen ſie aber im Hintergrund, ſo wirken

Digitized by Google

ſie entgegen. Dieſe Vordergrundstendenz der ſinnlichen Bildakzente gibt uns das Geſetz der unmittelbaren, vom Gegenſtand unabhängigen Tiefenwerte. Denn vergleichen wir optiſche Eindrücke mit einander, ſo bemerken wir, daß ſie verſchieden ſtark die Aufmerkſamkeit binden. In einer Zuſammenſtellung von Farben fällt, wenn ſie unter gleichen Bedingungen konkurrieren, das Rot vor allen andern auf. Daraus aber gewinnt dieſe Farbe vor den andern eine Vordergrundstendenz: ſteht alſo Rot im Vordergrunde eines Bildes, ſo wird die plaſtiſche Raumvertiefung ſichtbarer, ſteht aber Rot im Hintergrund, ſo arbeitet es der Tiefenwirkung entgegen. Die übrigen Farbenqualitäten ſind auch nicht einander gleich in ihrer Attraktionskraft, und ſorgfältige Unterſuchungen würden dementſprechend die Stufenfolge ihrer Tiefenwerte zeigen. Im allgemeinen wird man ſchon ſo viel ſagen können, daß die Farben der Plusſeite denen der Minusſeite gegenüber eine Vordergrundstendenz beſitzen, die aber nur dann nachweisbar wird, wenn ſie unter gleichen Bedingungen konkurrieren. Denn innerhalb einer jeden Farbenqualität haben wieder die verſchiedenen Grade der Sättigung und die verſchiedenen Grade der Intenſität und Leuchtkraft ihre verſchiedene Auffälligkeit und demnach verſchiedenen Tiefenwert: je leuchtender und intenſiver eine Farbe, deſto ſtärker die Vordergrundstendenz. Aus demſelben Grunde haben auch die Abſtufungen des farbloſen Lichtes und des Dunkels verſchiedene Raumbedeutung: Helligkeiten drängen ſich vor – caeteris paribus – und drängen die Dunkelheiten zurück. Der helle Vollmond ſcheint ſich vom Himmel abzulöſen; und in den erſten Tagen des neuen Mondes, wenn die dunkle Scheibe vom Erdlicht ſchwach ſichtbar gemacht wird, tritt ſie

Digitized by Google

unverkennbar hinter die blanke Sichel zurück. Weiter zeigt sich darin ein Unterschied, ob die sinnlichen Eindrücke sich eng zusammenschließen oder ob sie zerstreut auseinander stehen: das Geschlossene hat für den Blick mehr Attraktionskraft als das Zerstreute, also hat jenes vergleichsweise eine Vordergrundstendenz. Damit zusammenhängend: das scharf Begrenzte ist auffälliger als das Verschwimmende und Aufgelöste und hat daher einen Näherungswert. Ferner aber – und es ist dieses besonders wichtig – alles was sich als Kontrast aus einer mehr gleichmäßigen Umgebung heraushebt, gewinnt eine Vordergrundstendenz. Auf diese Weise kann auch das Blau, kann auch das Dunkel sich vordrängen vor dem Hellen oder vor dem Roten, wenn Blau oder Dunkel von einem homogenen Grund sich scharf abheben. Und damit ist schon angedeutet, daß sich die verschiedenen Auffälligkeitsmomente mannigfach kombinieren können, wobei sie sich gegenseitig neutralisieren, abschwächen oder verstärken, je nach Gleichheit oder Gegensatz ihrer Richtung und nach dem Maß ihrer Kräfte. Nehmen wir z. B. ein intensiv leuchtendes Rot sich von einem gedunkelten mattgrünen Hintergrund in scharfer Begrenzung abhebend, so wird es fast greifbar vorzutreten scheinen.

Das Raumprinzip der Malerei ist die Konkordanz der verschiedenen Raumdaten, die Verstärkung der Perspektive durch die unmittelbaren Raumwirkungen der optischen Eindrücke. Der Maler stellt daher in den Vordergrund des Bildes alle diejenigen Momente hinein, die eine Vordergrundstendenz haben. Alles was sinnlich erregt und den Blick unmittelbar fesselt, gehört in den Vordergrund des Ge-

Digitized by Google

mäldes: das Rot, das hell Leuchtende, das ſcharf Abgegrenzte, das geſchloſſen Kompakte, das Schwere und Wuchtende, das Grelle und Kontraſtierende. Doch iſt wohl zu beachten, daß es ſich bei der Tiefenentwicklung des Gemäldes nicht um den Gegenſatz eines nur Zweifachen: des Nah und Fern, handelt, ſondern um ein Kontinuum von Unterſchieden. Es genügt ja nicht den Vordergrund abzulöſen, alles andere aber in eine gleiche Ferne zurückzudrängen, ſondern dieſes wieder verlangt ſeine Abſtufungen; und ſo hat der Maler die raumwirkenden Kräfte der ſinnlichen Formen ſo zu disponieren, daß in die Tiefenferne ein allmähliches Übergehen ſtattfindet. Er wird vielleicht zwei oder mehrere zum Vordergrund parallele Vertikalebenen – »Gründe« – beſonders betonen, indem er Reihen abſtandsgleicher Objekte einſtellt: die Wiederholung des gleichen Abſtandes erleichtert ja die Orientierung ungemein. Doch iſt bei den unmittelbaren Raumfaktoren immer auf ein kontinuierliches in die Tiefe Gehen Rückſicht zu nehmen; es wird möglich dadurch, daß dieſe Raumzeichen in ſich abſtufbar ſind: die verſchiedenen Farben haben ja verſchiedenen Tiefenwert, ebenſo die Helligkeiten und die Lebhaftigkeit der Kontraſte, und durch Miſchung gleichgerichteter oder entgegengeſetzter Faktoren läßt ſich jede Stufe erreichen: z. B. die Wirkſamkeit eines Rot im Mittelgrunde zu retardieren lockert man die Konturen, oder man dämpft ſeine Lebhaftigkeit durch Zerſtreuung über die ganze Breite des Grundes.

Ich möchte auch hier ein paar Bemerkungen anfügen über mechaniſche Reproduktionen von Gemälden, deren aufdringliche Maſſenverbreitung mir eine Kala-

Digitized by Google

mität unſerer Tage ſcheint. Die Übertragung des für den plaſtiſchen Rahmen gearbeiteten Tafelbildes auf die Kartonfläche oder auf die Fläche einer Buchſeite ſtellt das Bild auf die Stufe der Zeichnung, wohin es ſtiliſtiſch nicht gehört. Je beſſer das Gemälde ſeinen Stil wahrt, deſto peinlicher wird ſeine Reproduktion wirken; und es muß die Überhäufung mit ſolchen Nachbildungen notwendig das Empfinden für ſtrengen und reinen Stil abſchwächen. Je weniger aber das Gemälde die Stilpoſtulate der Malerei erfüllt, als deſto beſſer erſcheint es auf der Buchſeite. Das führt wiederum zu einer Wirrnis der Werturteile; denn bei der Unität und daher ſeltenen Sichtbarkeit des Originals und bei der Häufigkeit der Reproduktionen desſelben Werkes wird unausbleiblich der Eindruck der Nachbildungen mitentſcheidend für die Wertbeurteilung. Und vielleicht hängt es damit zuſammen, daß unſere Maler heute mehr als je geneigt ſind, die Stilgrenzen zwiſchen Malerei und Zeichnung zu verwiſchen und ein Gemälde ſo zu halten, wie es einem Holzſchnitt oder einer Radierung angemeſſen wäre.

Ich möchte vorſchlagen, Gemälde immer mitſamt ihren Rahmen zu reproduzieren. Dann ſieht man, wie die Raumwirkung gemeint iſt. Und weiter kann und ſoll die Photographie ja nichts, als uns einen Hinweis geben, der ſo noch exakter wäre. Zugleich würde verhindert, daß die Reproduktion ſich ſelbſt für Kunſt ausgäbe und ſich einen äſthetiſchen Eigenwert anmaßte.

Die Zeichnung und was durch ſie typiſch vertreten wird: Wandmalerei und Teppichbild, Moſaik und Griffelkunſt – auch das japaniſche Kakemonobild gehört dazu – halten den Flächencharakter des Bildträgers

Digitized by Google

ſichtbar. Sie vermögen daher auch, wie ſchon erwähnt, vom Raum, welcher die dargeſtellten Gegenſtände umgibt, zu abſtrahieren, Menſchen, Baum und Tiere hinzuſtellen, ohne den Boden zu zeichnen, auf dem ſie ſtehen: dann bindet die mitempfundene Bildfläche. Aber auch wenn die Zeichnung den Bildraum definieren will, iſt naturgemäß ihr Bedürfnis nach den Mitteln der Perſpektive weitaus geringer. Es darf uns daher nicht wundernehmen, daß in der japaniſchen Kunſt, die allezeit Kunſt der Zeichnung geblieben iſt, einige der wichtigſten perſpektiviſchen Mittel nicht gefunden wurden. Wir freilich mit unſerer andersartigen Gewöhnung empfinden es als Naivität, wenn ihre Maler und Holzſchnittkünſtler die oft gezeichneten Zimmergänge, Schachbretter, Fußbänke in unverjüngter Breitendehnung zur Tiefe führen; genaue Meſſungen ergeben ſogar gelegentlich einen Breitenzuwachs. Offenbar aber wurde von ihnen der flächenhafte Bildträger viel ſtärker mitempfunden, als wie es unſerer Gewöhnung entſpricht; und die Flächenforderung des Bildträgers galt ihnen gleich oder mehr als die Tiefenforderung des Dargeſtellten. Erſt die Tafelmalerei, indem ſie das Bild von der Fläche emanzipiert, braucht und erfindet alle perſpektiviſchen Mittel; und ihre Vorherrſchaft hat es mit ſich gebracht, daß unſer Auge nun auch in der Zeichnung eine klarer entwickelte Bildtiefe verlangt. Wir können darum heute die Lizenzen des japaniſchen Holzſchnittes ſo wenig übernehmen, wie etwa für unſere Bühne die griechiſchen Masken; auch Gewöhnungen bedeuten für die Kunſt reale Schranken, wenn ſie zu ſchrillen und ſtörenden Differenztönen Anlaß geben. Doch wird die Zeichnung gut tun, den extremſten und allzu aufdringlichen Mitteln der Perſpektive auszu-

Digitized by Google

weichen und eine zu plaſtiſche Modellierung zu vermeiden.

Wie nun aber die Zeichnung, wenn ſie ein Tiefenbild darſtellt, doch ihren Flächencharakter bewahrt, ergibt ſich aus dem Geſetz der unmittelbaren Raumwerte. Das wichtigſte iſt, daß ſie alle Einzelmomente von intenſiver Vordergrundstendenz aus dem Vordergrund ausſchließt, oder, wenn ſie ſich da nicht vermeiden laſſen, ſie neutraliſiert. Die ſinnlichen Bildakzente und alles was den Blick unmittelbar gefangen nimmt, ſind beſſer dem Vordergrund fernzuhalten, oder ſie ſind über die ganze Breite der Bildfläche zu verteilen und zu zerſtreuen, ſodaß die ganze Vordergrundsebene homogen wird. Zu vermeiden ſind darum im Vordergrund einer Zeichnung – und es gilt ja für die Radierung, den Holzſchnitt, die Wandmalerei, das Moſaikbild, das Teppichbild, das Glasfenſter nicht minder als für die Handzeichnung – das leuchtende Rot, zumal in iſoliertem Flächenſtück, konzentrierte Helligkeiten, ſchrille Kontraſte, alles Kompakte und Schwere. Oder der Zeichner muß, wenn er Körpermaſſen in den Vordergrund bringt, ſie ihrer Schwere entlaſten, er muß ihnen die aufdringliche Körperhaftigkeit nehmen, indem er jede plaſtiſche Modellierung unterläßt oder ſie in ein lockeres Liniengefüge auflöſt. Whiſtler und Otto Fiſcher ſind darin paradigmatiſch. Man ſehe nur wie Otto Fiſcher die Steine, die auf einem entgegenkommenden Strandweg liegen, zeichneriſch behandelt: je näher ſie ſind, deſto weniger modelliert er ſie, zuletzt, ganz vorn, ſind es leere Konturen. Georg Jahn wäre ein Gegenbeiſpiel, er übernimmt den plaſtiſchen Natureindruck ohne Reſerve in die Radierung. Zu vermeiden iſt namentlich das Zuſammentreffen von Körpermaſſe und Helligkeit:

Digitized by Google

eine wunderbare Ausgleichung zeigt das Hundertguldenblatt, indem die Auflösung der Figuren im Licht und die plastische Haltung der im Schatten im Gleichgewicht stehen. Auch ist es nicht ratsam, das Gegenständliche an einem Punkte des Vordergrundes geschlossen zu sammeln; ein vornstehender einzelner Baum oder Mensch z. B. gibt zu viel Tiefe: Thomas »Wanderer« – die Radierung – ist wohl darin fehlerhaft angelegt, daß der auf den Beschauer Zukommende unvermeidlich Ansatzpunkt des Blickes wird; seine repoussierende Wirkung ist für die Radierung zu stark, sie wäre geeignet für ein Gemälde. Günstig dagegen wirkt die reliefartige Ausbreitung der Figuren über die ganze Vordergrundsfläche, die wir so oft bei Boehle und in den Holzschnitten Dürers finden.

Daß die Zeichnung den Vordergrund homogeneisiert und ihm schwere Akzente fernhält, ist das Wichtigste. Für die weitere Raumbehandlung sind zwei Methoden. Die eine ist, erregende Einzelmomente in der Zeichnung gänzlich zu vermeiden und die Homogeneisierung über die ganze Bildfläche hin weiterzuführen. So breitet sich der matte Graustrich der Stiftzeichnung gleichmäßig über die Fläche aus und gibt ihr einen einheitlichen Ton. Oder man spart in Handzeichnung und Radierung so viel nur möglich den einheitlich weißen Grund aus und begnügt sich mit einem Minimum von Linien: die Zeichnung wird dann zur »Kunst des Auslassens«; und der das Wort prägte, Max Liebermann, ist ein Meister gerade dieser Methode, seine Kaltnadelarbeiten auf der Zinkplatte erreichen die spirituelle Schönheit Whistlerscher Blätter. Oder man ebnet die Zeichnung durch eine überall gleichgerichtete schräge Schraffierung: so auf frühitalienischen Stichen. Oder

Digitized by Google

man ſtellt nur Farben von geringer Tiefendifferenz ins Bild, matte, verblaßte, gebrochene; oder man breitet die erregenden Farben und Helligkeiten in gleichmäßig verteilten Stücken über die ganze Fläche hin aus; oder man homogeneiſiert die Farben durch Zumiſchung des gleichen Tones zu allen.

Die andere Methode iſt die Inverſion: man verlegt die Momente ſtärkſter Erregnng, auffallende Qualitäten und Kontraſte, in den Bildhintergrund. Das iſt der völlige Gegenſatz zur Methode der Malerei. Während beim Tafelbild der Blick im Vordergrund anſetzt, ſodaß der Raum von vorn nach hinten abgeleſen wird, liegt in der Zeichnung, bei Anwendung der Inverſion, der Anſatzpunkt des Blickes im Hintergrund, und der Raum wird von der Tiefe nach vorn abgeleſen. In der Malerei ſtehen die Bildakzente vorn und wirken repouſſierend; bei der Inverſion der Zeichnung ſtehen ſie hinten und wirken avancierend. Die moderne Graphik gibt davon gute Beiſpiele, etwa Hochlegung des Horizontes und darüber von der gleichmäßigen Helle des Himmels ſich ſcharf abhebend die ausladenden Silhouetten von Menſchen, Tieren, Bäumen uſw. Eine ähnliche Anlage hat der bekannte Wandteppich Mohrbutters »die Haidemühle«, wo außerdem im untern Bildſtreifen das Rot der ſinkenden Sonne die Fläche befeſtigt. Oder in Thomas »Märchenerzählerin« – der Zeichnung – bringt der leuchtend große Mond die Ferne zurück. Weltis Steinzeichnung »Haus der Träume« iſt zu einem Muſterbeiſpiel geworden: der Vordergrund im Dunkel des Zimmers, die Figuren des Vordergrundes gleichmäßig über die ganze Breite verteilt, im fernen Hintergrund dagegen der optiſche Akzent des Bildes, die ſcharfgezackte Bergkontur von der lebhaften Helle des Himmels

Digitized by Google

ſcharf abſtechend. Das geringe Stilempfinden der Modernen iſt wohl daran ſchuld, daß ſolche nur für die zeichnenden Künſte zuläſſige Kompoſitionsweiſe von der Malerei übernommen wird; z. B. die Hochlegung des Horizontes mit ſcharfen Silhouetten darüber, die zu einer Raumableſung von der Tiefe nach vorn nötigt, wirkt in der Malerei, wo der plaſtiſch vertiefte Rahmen die entgegengeſetzte Blickbewegung einleitet, durchaus unerfreulich. Das japaniſche Kakemono dagegen, deſſen Umrahmung nur eine Weiterführung der bildtragenden Fläche iſt, wird auf eine Ableſung des Bildraumes von der Tiefe nach vorn, d. h. für die Fläche von oben nach unten, ſchon dadurch geſtimmt, daß in der Rahmung der Oberſtreifen durch größere Breite dem untern gegenüber akzentuiert iſt. –

Der dargelegte Unterſchied zwiſchen Malerei und Zeichnung hat aber weitere Konſequenzen und zwar für die Behandlung und Bedeutſamkeit des Formalen, ſodann für die Anwendung beſtimmter Differenzqualitäten und endlich für die Wahl des Gegenſtändlichen: in der Unterſuchung dieſer Konſequenzen wird ſich uns der Stilgegenſatz noch deutlicher erſchließen.

Wir haben die Handzeichnung, die graphiſchen Künſte, das Teppichbild, das Wandfresko, das Vaſenbild unter dem Begriff »Zeichnung« zuſammengenommen, weil ſie ſich einigen in dem Poſtulat, den Flächencharakter des Bildträgers zu konſervieren, und weil die Zeichnung für dieſes Poſtulat und ſeine Erfüllung typiſch iſt; wir werden nun aber ſehen, daß die Terminologie noch tieferen Grund hat. Denn es verknüpft ſich mit dem Ausdruck »Zeichnung« beſonders der Gedanke an die Kunſt der Linie; jene ganze Gruppe aber könnte

Digitized by Google

der Tafelbildmalerei gegenüber recht wohl als Linienkunſt charakteriſiert werden; nicht ſo zwar, als ob hier die Linie notwendig Dominante wäre, auch nicht in der Einſchränkung auf die Einzellinie der Kontur, denn Linienkunſt iſt auch das Zuſammenſpiel füllender Linien, aber ſo, daß allein bei Werken dieſer Gruppe die Linie die volle Kraft ihrer Sprache entfalten kann. Und jenes gemeinſame Poſtulat, die Bildfläche dem Nachempfinden zu erhalten, iſt es gerade, welches der Linie dieſe Möglichkeit verſchafft. Denn eine Linie ſpricht deutlich nur wenn ſie einer Fläche aufliegt. Dann iſt und wirkt ſie gerade ſo, wie ſie geſehen wird, und ihre ſichtbare Bewegung gibt ihre Melodie. Der Blick erfaßt ſie unmittelbar, und die Art ihrer ſinnlichen Rezeption iſt homogen. Dagegen eine Linie im Tiefenraum nicht ſo gilt, wie ſie unmittelbar geſehen wird; ſie wird aus dem Sichtbaren erſt gedeutet mit Hilfe anderer Momente: ihr ſcheinbarer Verlauf wird perſpektiviſch umgedeutet zu ihrem wirklichen Verlauf, den wir nicht ſehen, der aber doch gilt: ſo iſt ihre unmittelbare Sichtbarkeit nur ein flüchtiges Moment und daher von geringer Stimmungskraft; die Umdeutung der Linie aber wird zu wenig empfunden und hat zu geringe ſinnliche Beſtimmtheit, um als ſprechende Form ſehr vernehmlich zu werden. Daraus folgt aber, daß das Tafelbild, weil es die Bildfläche zu gunſten der Raumtiefe überwindet, notwendig die Ausdruckskraft der Linie mindert; und wo beim Tafelbild die Linie ihren vollen ſonoren Klang bekommt, geſchieht es per accidens, indem ſich im Bildhintergrund eine Wandfläche, ein hängender Teppich oder dergleichen dargeſtellt findet, dem ſich die Linie in Projektion auflegt. Dagegen gibt alles, was wir Zeichnung nennen, durch das Sichtbarhalten des

Digitized by Google

flächigen Bildträgers der Linie den Flächengrund, deſſen ſie als Formelement bedarf. In der Zeichnung – wenn ſie ihren Stil hat – leſen wir die Linien unmittelbar ab, unbekümmert um ihre Bedeutung für die dritte Dimenſion, daher auch vor ihrer gegenſtändlichen Ausdeutung. Und wir verſtehen, daß je anſchaulicher die Zeichnung den Bildgrund konſerviert, die formale Ausdrucksfähigkeit der Linie um ſo ſtärker iſt: je ſparſamer darum eine Handzeichnung oder Radierung ihre Linien aufs Papier ſetzt, in dem gleichen Maße wächſt die Kraft ihrer Linienſprache.

Alle Bildkunſt beginnt als Zeichnung in dieſem weiteſten Sinne; und darum ſind die Primitiven ſo ausdrucksvoll in ihren Linien. Die Loslöſung des Gemäldes von der Wand als Tafelbild bringt den neuen Stil der Malerei. Den darf man aber nicht etwa, der Linienkunſt gegenüber, als Farbenkunſt ſchlechthin definieren. Denn in der Malerei hat auch die Farbe kein ungebundenes Walten: vielmehr iſt für den Stil der Malerei charakteriſtiſch die enge Verknüpfung der Farbe mit Licht, Raumform und Gegenſtand. Ebenſo wie die Linie iſt auch die Farbe hier von vornherein auf das Dreidimenſionale und damit auf das Raumfüllende, auf das Gegenſtändliche angewieſen. Es ſteht im Gemälde nicht Farbe gegen Farbe, ſondern farbiger Gegenſtand gegen farbigen Gegenſtand und noch dazu farbiger Gegenſtand dieſes Ortes gegen farbigen Gegenſtand jener Raumſtelle, alſo nicht etwa ein Grün gegen Blau, ſondern der grüne Baum vor dem blauen Himmel. So erſcheinen die letzten Elemente der Malerei, verglichen mit denen der Zeichnung, ſchon kompliziert. Bei der Zeichnung, wenn ſie die Farbe mit aufnimmt, wie Teppichbild, Moſaik, Farbenholzſchnitt und Wand-

Digitized by Google

malerei, liegt die Farbe der anſchaulichen Bildfläche auf: das entbindet ſie etwas vom Gegenſtand, ſodaß ein unmittelbares Zuſammenſpiel der Farben entſteht. Hier kann ſie darum auch alle die kleinen interobjektiven Relationen außer Acht laſſen: wie ein Gegenſtand durch die Nähe oder durch die Ferne oder durch einen andern Gegenſtand in ſeiner Farbentönung alteriert wird, das farbige Spiel der Schatten und der Reflexe, die Farbendämpfungen der Atmoſphäre. Es iſt nicht zufällig, daß alles dieſes der japaniſchen Kunſt fehlt. Darauf aber gerade richtet ſich die Malerei, ſodaß auch in der Farbenbehandlung ein Unterſchied wird, indem bei den zeichnenden Künſten die Farbe abſtrakter ſteht als in der Malerei, d. h. abgelöſter vom Gegenſtand, und darum ihre Formimpreſſionen leichter auswirkend. –

Wir beobachten in der italieniſchen Kunſt, wie das Tafelbild allmählich ſeinen Stil findet und ſehen in gleichem Maße die Ausdruckskraft der Formen, zumal der Linien, die bei den Primitiven erſtaunlich iſt, abnehmen. Wir beobachten dann, wie für unſere Kulturwelt das Tafelbild herrſchend wird; und dabei geſchieht es, daß die andern Zweige der Bildkunſt, zu ihrem Schaden, ſich dem Stil der Malerei anlehnen. Kupferſtich und Holzſchnitt ſtellen ſich in den Dienſt der Gemäldereproduktion, ohne eine völlige Überſetzung in die graphiſche Ausdrucksweiſe vorzunehmen und verlieren notwendig vom eigenen Stil. Und infolge dieſer Vorherrſchaft des Tafelbildes ſchwindet immer mehr die Empfindſamkeit und das Verſtändnis für die melodiſche Sprache der Linien, um erſt in der letzten Zeit, wohl durch die Berührung mit der japaniſchen Kunſt, wieder etwas aufzuleben. In Japan iſt die Bildkunſt immer Zeichnung geblieben, und hier

Digitized by Google

behielt die Linie eine ſelbſtändige Funktion, nicht etwa bloß dekorativ zu wirken, wie oft geglaubt wird – das Gerede vom kalligraphiſchen Ideal der Japaner führt zu Mißverſtändniſſen –, ſondern ſie ſpricht wie in der Muſik das Kontinuum bewegter Töne. Und wir ſehen erſtaunt, wie nahe griechiſche Vaſenbilder oder die Primitiven unſerer Bildkunſt an die Kunſt japaniſcher Maler rühren.

In der Zeichnung, auch wenn ſie ein Bild mit definierter Tiefe gibt, wird doch, weil ſie das Flächenhafte des Bildgrundes konſerviert, das Gegenſtändliche weniger körperhaft, weniger greifbar erſcheinen, ſozuſagen leichter, ſchwebender, darum der Wirklichkeit weniger nahe und ohne die Wirklichkeitsſchwere. Darum ſind hier die Forderungen, welche aus der Gewohnheit des Wirklichen aufſteigen, weniger zwingend. Das bedeutet aber, daß die Zeichnung der ſtiliſierenden Umbildung der Naturformen weniger Widerſtand leiſtet als die Malerei.

Denn Stiliſierung iſt ja eine Abweichung von der Norm des Naturgewohnten, die als Abweichung empfunden werden ſoll, damit ſie eine qualitativ beſtimmte Differenzimpreſſion auslöſt. Da aber in der Malerei die Dinge durch ihre greifbare Körperlichkeit dem Wirklichen ſo nahe kommen, iſt eine Abweichung vom Gewohnten erſchwert oder ſie gibt einen ungewollt ſchrillen Ton, der ſich ſchlechter einer Stimmungstotalität einfügt. In der Zeichnung ſind die Dinge weniger körperhaft, darum werden Wirklichkeitsabweichungen leichter genommen und haben einen milderen Ton; ſo liegt die Stiliſierung hier nahe. Sie iſt keineswegs gefordert, aber zuläſſig, und als Bereiche-

Digitized by Google

rung der Mittel willkommen; während die Malerei, je mehr sie ihren eigenen Stil entwickelt, umsomehr auf diese Art von Differenzqualitäten Verzicht leistet. Wir finden daher in den Zeiten des zeichnerischen Stils eine Vorliebe für stilisierende Umformung der Natur; und darin berühren sich wieder unsere Primitiven mit der Kakemonokunst der Japaner, die weit mehr als unsere Malerei sich die klangvollen Stimmungswirkungen der Stilisierung zu nutze macht. Man wird gelegentlich bei einem und demselben Künstler dieses Moment des Gegensatzes zwischen Malerei und Zeichnung beobachten, wenn man seine Graphik mit seinen Gemälden vergleicht; bei keinem vielleicht besser als bei Heinrich Vogeler, der seine ausgeprägte Vorliebe für Stilisierung in Handzeichnungen, Radierungen und Teppichentwürfen frei walten läßt, aber in der Malerei mit sicherm Takt in Schranken hält.

Die dritte Konsequenz: eine verschiedene Wahl des Gegenständlichen. Klinger trifft die Tatsachen, wenn er behauptet, daß die Malerei der vollendete Ausdruck unserer Freude an der Welt ist, daß sie das Schöne liebt und sucht um seiner selbst willen, daß aber das Schöne auch ihre Grenze ist und sie stumm bleiben muß gegenüber den starken Eindrücken der Disharmonie, des Grauens, des Widerwärtigen, die das Leben dem Künstler auch zu empfinden gibt, und daß er, diese aufzunehmen, einer ergänzenden Kunst bedarf, der Zeichnung.

Dieser Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung ist eine Tatsache natürlich nicht in dem Sinne, daß er dem historisch vorliegenden Kunstmaterial ohne weiteres entnommen werden könnte. Es gibt Gemälde genug,

Digitized by Google

welche nicht nur im Nebenbei, ſondern zur Hauptſache Grauenvolles und Abſtoßendes ſchildern wollen. Und nicht alle Zeichnungen gehen darauf aus, die Nachtſeiten des Lebens darzuſtellen. Bei der Konſtatierung äſthetiſcher Tatſachen bedarf es ja immer mehr als eines bloßen Ableſens: es bedarf der wertenden Empfindung. Jene Gemälde wirken peinlich, die Wahl ihres Gegenſtandes empfinden wir als Wertſtörung. Dagegen können ſolche Themen der Zeichnung beſonderen Anreiz geben. Das Gemälde wehrt ſie ab, die Zeichnung nimmt ſie an, fordert ſie freilich nicht. In dieſem Sinne iſt es gemeint, wenn wir von einer tatſächlichen Differenz ſprechen.

Wie iſt ſie zu erklären? Klinger nimmt, ſcheint mir, den richtigen Ausgang. Er bemerkt, daß Muſik und Dichtkunſt ebenſolche Eindrücke aufnehmen können wie die Zeichnung, und welche der Malerei und Plaſtik verwehrt ſind. Und er findet den Grund dafür, daß ſolche Inhalte »der Darſtellung durch Poeſie, Drama, Muſik erlaubt, ja für ſie unentbehrlich ſind, weil hier die Phantaſie nicht an eben dieſelben gebunden iſt, ſelbſt wenn ſie mit aller Kraft ſich vordrängen. Durch das Gleich- und Nacheinanderwirken der ihnen vorhergehenden Entwicklung ſowie durch das Vorgefühl der erfolgenden Löſung können ſie nicht für ſich allein und voll als ſolche Höhepunkte der Widerwärtigkeit wirken, ſondern bleiben ſtets ein natürliches Glied eines vorbereiteten Ganzen. Die gleichzeitige Beſchäftigung unſerer Phantaſie bei Gewahrwerden des an und für ſich Widerwärtigen, das Verhindern ſeiner Alleinwirkung iſt alſo das weſentliche Moment, dieſes künſtleriſch darſtellbar zu machen. Solche Momente – ich zitiere immer noch Klinger – beſitzt nun die Zeichnung, indem

Digitized by Google

ſie z. B. der Farbe entbehrt, eines der unerläßlichſten Teile des Geſamteindruckes, den die Natur auf uns macht. Wir ſind genötigt, dem einfarbigen Eindruck die fehlende Farbe nachzuſchaffen. .... Die Zeichnung läßt der Phantaſie den weiten Spielraum, das Dargeſtellte farbig zu ergänzen«. Zudem kann die Zeichnung die plaſtiſche Körperform ſo frei behandeln, daß auch hier die Phantaſie ergänzen muß; und ſie kann räumlich den dargeſtellten Gegenſtand ſo iſolieren, daß die Phantaſie den Umgebungsraum ſelbſt ſchaffen muß. »Die Unmöglichkeit, die Welt anders als durch Farbe, Form, Raum zu ſehen, zwingt unſere Phantaſie, gleichzeitig mit dem Erblicken des Abſtoßenden jene drei Bedingungen zu ergänzen, und in dieſer Tätigkeit findet ſie nicht nur Ablenkung vom Unſchönen, ſondern auch den Eindruck jenes Ringens mit dem Widerwärtigen, welches den Grund der Dichtung ausmacht«. –

So Klinger. Ich meine, wir werden ihm nicht bis ans Ende folgen können. Zweierlei möchte ich gegen ſeine Begründung einwenden. Zunächſt dieſes: gewiß muß eine Ablenkung von dem Grauenvollen des Gegenſtandes gegeben werden, nur iſt ſie nicht in der Weiſe möglich, wie Klinger behauptet. Schon wiederholt hatten wir Gelegenheit darauf hinzuweiſen, daß eine Ergänzung des Bildes durch die freiſchaffende Phantaſie des Beſchauers nicht ſtattfindet, oder, wenn ſie eintritt, iſt ſie vom Übel. Des Künſtlers Werk muß in ſich fertig ſein und nichts dem freien Spiel und der Willkür des Beſchauers zu vollenden geben. Ein Kunſtwerk aber kann in ſich fertig ſein, auch wenn es, als Wirklichkeitsreproduktion angeſehen, unfertig wäre. Wenn in der Zeichnung die Farbe fehlt, die plaſtiſche Modellierung und die Lokaliſation un-

Digitized by Google

bestimmt gelassen wird, so geschieht es, weil diese Momente außer Acht bleiben sollen, nicht aber, um dem Betrachter eine Beschäftigung zu geben. Sicherlich sehe ich das Gegenständliche einer Radierung nicht in den Farben des Papiers und der Tinte: das Gras nicht grau, das Korn nicht weiß, die Bäume nicht mit schwarzgeränderten Blättern; aber folgt daraus, daß ich die Landschaft farbig sehe, daß ich sie in meiner Phantasie koloriere? Immer wieder wird diese Konklusion gemacht; sie ist ein Fehlschluß. Man beobachte sich doch selbst genau, ob wirklich Farben in der Phantasie auftauchen. Ich sehe die Landschaft weder schwarz-weiß, noch sehe ich sie koloriert, sondern ich abstrahiere von den Gegenstandsfarben. Und ebenso, wenn die Zeichnung die plastische Formung unbestimmt läßt, erscheint mir der Gegenstand weder als abgeplattet, noch schafft meine Phantasie ergänzend eine willkürliche Modellierung: vielmehr lasse ich diese in der Unbestimmtheit, wie der Künstler sie gibt, ich abstrahiere von dieser Determination des Körperlichen. Desgleichen wenn die Lokalisation fehlt, ergänze ich nicht willkürlich den Raum. Was aber zu diesem Fehlschluß verleitet, ist das eingewurzelte Vorurteil, das letzte der Kunst sei sinnliche Anschauung. Wir haben dieses Dogma mit vielen Gründen zurückgewiesen. Eine Ergänzung des Bildes durch die freischaffende Phantasie findet also nicht statt, oder entspricht doch nicht der künstlerischen Absicht; der Künstler gibt unserer Phantasie keinen Spielraum: auf solche Weise kommt eine Ablenkung von dem Widerwärtigen im Kunstwerk nicht zustande.

Weiter aber scheint mir eine bloße Ablenkung auch nicht ausreichend, die Aufnahme jener Inhalte in das

Digitized by Google

Bild zu motivieren. Gerade der Vergleich mit der Muſik und dem Drama kann zeigen, weſſen es noch bedarf: es muß eine Überwindung der Diſſonanz ſtattfinden, eine Auflöſung und Ausgleichung – ich möchte ſagen: eine »Katharſis«, wäre das gute Wort des Ariſtoteles nicht durch die vielen Deutungsverſuche mißverſtändlich geworden. Der Eindruck des Schreckenvollen ſoll ſeine Auflöſung und Reinigung finden in einem Moment dionyſiſcher Erhebung. Das Grauen iſt nicht ſeiner ſelbſt willen dargeſtellt, ſondern als Anreiz zur Überwindung.

Wir ſagen alſo: wenn die Bildkunſt das Abſtoßende und Schreckenvolle will, nicht als Nebenbei, ſondern als gegenſtändliches Hauptthema, ſo muß eine Ablenkung davon möglich ſein; eine Ablenkung aber durch ein Moment, das der Künſtler ſelbſt ſchafft, nicht das er dem Beſchauer zu ſchaffen überläßt. Und dieſes ablenkende Moment muß zugleich eine Überwindung und Katharſis bedeuten. Die Möglichkeit eines ſolchen Momentes iſt aber unſchwer aufzuzeigen. Es ſoll die Überwindung des gegenſtändlichen Hauptthemas bringen, ſo wird es nicht ſelbſt gegenſtändlicher Art ſein, ſondern ein Formales. Die Form – in dem Sinne unſers Sprachgebrauchs – muß vom Grauen des Gegenſtändlichen ablenken und ſeine Diſſonanz auflöſen. Daß ſie ein ſolches vermag, hat ſeinen letzten Grund darin, daß Form und Gegenſtand im Äſthetiſchen durch ihre Stimmungsimpreſſionen gleichnamig werden, ſodaß ſie in jedes beliebige Verhältnis zu einander treten können, auch in das Verhältnis der Antitheſe.

Die Darſtellung des Widerwärtigen in der Bildkunſt iſt alſo dann zuläſſig, wenn die Form eine Überwindung des Gegenſtändlichen bringt. Und nun kommen wir

Digitized by Google

auf unſere Frage zurück: warum iſt dieſes eher möglich in der Zeichnung als in der Malerei?

In der Zeichnung iſt das Gegenſtändliche weniger körperhaft greifbar, denn die Zeichnung, wenn ſie auch perſpektiviſch ein Tiefenbild gibt, bewahrt doch zugleich ihren Flächencharakter; ſo verlieren bei ihr die Dinge die Wirklichkeitsſchwere. Und darum halten ſie auch weniger die Aufmerkſamkeit feſt als das Gegenſtändliche in der Malkunſt, von dem wegen ſeiner aufdringlichen Wirklichkeitsnähe Blick und Gedanke nicht loskommen können, denn es ſteht vor uns faſt wie ein Stück des Wirklichen. Daraus aber folgt, daß in der Zeichnung eine Ablenkung vom gegenſtändlichen Motiv leichter möglich iſt als im Gemälde, und um ſo leichter, je mehr zugleich das Gegenſtändliche in der Zeichnung durch Abſtraktionen geſchwächt wird.

Ferner haben wir nachgewieſen, daß in der Zeichnung die Formen eine größere Unabhängigkeit vom Gegenſtand beſitzen als in der Malerei. Denn es legen ſich die Linien dem flächenhaft empfundenen Bildträger unmittelbar auf und die Farben breiten ſich auf dieſer Fläche zu einem Zuſammenſpiel aus: das entbindet ſie ein wenig vom Gegenſtand im Raum. Für die Malerei dagegen, ſo ſahen wir, iſt charakteriſtiſch die enge Verknüpfung von Farbe, Licht, Raum und Gegenſtand. Hier wirken Linie, Licht und Farbe nicht ſo, wie ſie unmittelbar aufgenommen werden, ſondern ſo, wie ſie in der Gegenſtandsbedeutung ſtehen bleiben. Aus dieſer Verſchiedenheit von Malerei und Zeichnung, die wir aus der Richtungsdifferenz ihrer Raumpoſtulate ableiten konnten, ergibt ſich, daß die Zeichnung leichter als die Malerei Form und Gegenſtand in ein antithetiſches

Digitized by Google

Verhältnis bringen kann; ein ſolches Verhältnis aber iſt erforderlich, ſoll die Inhaltsdiſſonanz harmoniſch überwunden werden. Beide Bedingungen für die Zuläſſigkeit des Widerwärtigen in der bildenden Kunſt, nämlich die Möglichkeit einer Ablenkung von der diſſonanten Gegenſtandsimpreſſion und die Möglichkeit einer Katharſis durch den Formgehalt, dieſe beiden Bedingungen ſind wohl in der Zeichnung, ſchwieriger in der Malerei zu erfüllen; und daher geht die Malkunſt, wenn ſie ihren Stil gefunden hat, ſolchen Themen aus dem Wege, während ſie der Zeichnung eine beſondere Höhe geben können. Denn ſie ſind ein Anſporn zur Erhöhung; und welche Stufe erreicht werden kann, beweiſt jenes wunderbare Blatt, von dem wir ſchon einmal ſprachen, des Antonio Pollajuolo »Männerkampf«, wo das Grauen des Mordes reſtlos überwunden und eingeſchlagen wird in das dionyſiſche Jauchzen rhythmiſcher Linien. –

Es hat ſich uns ergeben, daß auch dieſer Gegenſatz zwiſchen Malerei und Zeichnung, die verſchiedene Auswahl des darzuſtellenden Gegenſtandes, ſeinen Urſprung nimmt in dem, was wir als Grunddifferenz ſetzten: in der Divergenz ihrer Raumpoſtulate; und wir ſehen alſo, wie ſcheinbar unbedeutende Stilforderungen ſich über alle Wirkungsmomente hin verzweigen und eine geringe Ausgangsdifferenz anwächſt zu einem überall wahrnehmbaren Stilgegenſatz.

Digitized by Google

Digitized by Google

VII.

DER IMPRESSIONISMUS IN DER BILDENDEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Es ſoll davon die Rede ſein, was der Impreſſionismus bedeutet, welches Recht er hat und welchen äſthetiſchen Wert. Bei einer ſo tiefgehenden und anhaltenden Bewegung wird man vermuten dürfen, daß nicht außeräſthetiſche Motive allein ſie bedingen, daß ihr vielmehr auch eine beſtimmte äſthetiſche Tendenz zugrunde liegt, die, wenn ſie auch nicht alleinberechtigt iſt, wie ihre Theoretiker es behaupten, doch gleichberechtigt iſt konkurrierenden Tendenzen, und die darum auch, als Möglichkeit, in jeder Kunſtentfaltung latent iſt und ſich gelegentlich auch in andern Zeiten und in andern Kunſtzonen realiſiert hat. Dem entſpricht es, daß die modernen Impreſſioniſten Verwandtſchaften finden in der japaniſchen Kunſt, oder bei den Primitiven und auch bei einigen Späteren unſerer Kunſt, z. B. in gewiſſen Werken von Rembrandt, Franz Hals, Velasquez. Nur daß der moderne Impreſſionismus ſeine unverkennbare Sonderart hat. Die wiederum weiſt darauf hin, daß außer jener allgemeineren äſthetiſchen Tendenz doch ein beſonderes Motiv, alſo ein außeräſthetiſches Motiv, als Mitbedingung der Moderne zu ſuchen iſt. Warum verwirklicht ſich gerade heute jene als Möglichkeit immer gegebene äſthetiſche Tendenz und warum heute in ſo ſtürmiſcher Bewegung? Es muß doch wohl ſein, daß der Impreſſionismus einem beſondern Bedürfnis der Zeit entgegenkommt, welches ihm nun, durch

Digitized by Google

die geforderte Anpaſſung, ſeine Sonderheit aufprägt. Solches Bedürfnis der Zeit aber wird ſich nicht nur in der Kunſt, ſondern auch auf den andern Gebieten der Kultur und des Lebens zeigen und ſeine angemeſſene Befriedigung ſchaffen, ſodaß dadurch der moderne Impreſſionismus auch in verwandtſchaftliche Beziehungen tritt zu andern Lebens- und Kulturbetätigungen unſerer Zeit.

So muß die Analyſe auseinanderhalten die äſthetiſche Tendenz, welche allgemein dem Impreſſionismus zugrunde liegt, und das außeräſthetiſche Motiv des Zeitbedürfniſſes, welches die moderne Sonderart dieſer Kunſtrichtung beſtimmt. Dazu kommt aber noch ein Drittes, welches für ſich betrachtet ſein will: die Theorie des Impreſſionismus in ihrer Rückwirkung auf die Praxis. Jede Kunſtrichtung findet ihre Theoretiker, welche ſie rechtfertigen und ihre Alleinberechtigung demonſtrieren. Die Kunſtpraxis iſt dabei zwar das erſte und die Theorie folgt nach; trotzdem iſt dieſe auch für die Praxis von Bedeutung und auf ſie zurückwirkend. Denn die Theorie verfehlt in der Regel den maßgebenden Grund einer Bewegung; und auch beim Impreſſionismus liegt es greifbar ſo, daß der Kunſtverſtand in der Praxis, nicht in der Theorie zu finden iſt. Darum aber gerade, weil die Theorie nicht kongruent iſt der Praxis, welche ſie rechtfertigen will, weil ſie das Weſentliche des Impreſſionismus verfehlt, veranlaßt ſie gewiſſe Modifikationen der Schaffensweiſe und verleitet zu Extravaganzen. So wird manches von den Wunderlichkeiten des modernen Impreſſionismus der Theorie auf Rechnung zu ſetzen ſein und nicht unmittelbar mit der äſthetiſchen Grundtendenz, noch mit dem Motiv aktueller Bedürfniſſe zuſammenhängen.

Digitized by Google

Von dieſen drei Momenten intereſſiert uns hier am meiſten das äſthetiſche Prinzip des Impreſſionismus, weil es einen möglichen Weg zur bildenden Kunſt bedeutet. Um es aber für ſich betrachten zu können, müſſen wir von den Zeiterſcheinungen die Wirkung der beiden andern Faktoren abziehen und daher allererſt dieſe zu beſtimmen ſuchen.

Es iſt aber nicht ſchwer, die ſpezifiſch moderne Note des Impreſſionismus aufzudecken. Denn aus einem drängenden Verlangen der Zeit entſpringend muß ſie ſich wiederfinden auf den andern Gebieten der Kunſt und in den andern Betätigungen unſerer Zeit. Auch tritt ſie naturgemäß in verſchiedenem Grade zutage, und wählt man die Gipfelpunkte, ſo iſt ſie nicht zu verkennen. Solches Extrem aber bildet in der Malerei diejenige Richtung, die ſich Neoimpreſſionismus oder Pointillismus oder Dekompoſitionsmalerei nennt, und die mit Recht ſich als Vollendung des modernen Impreſſionismus empfindet: der Aufbau des Bildes aus Farbflecken, die unverbunden, moſaikartig hart nebeneinander ſtehen. Vermieden werden die allmählichen Übergänge der Farben in einander. Die Raumform wird aufgelöſt und zerſtückelt; das Kontinuum der Kontur, das Kontinuum der Flächenbiegung wird vermieden; und nur mühſam zwingt ſich in der Betrachtung das Räumliche wieder zuſammen. Denn das Weſen des Raumes iſt ja Kontinuität; die Punktmalerei verkehrt den Raum ins Diskontinuierliche. So auch mit dem Licht: das Weſen des ausgebreiteten Lichtes iſt Kontinuität; es breitet ſich in der Natur mit weichen, allzeit vermittelten Übergängen über die Dinge, über das Hohe und Tiefe der Raumformen aus und erfüllt als gleichmäßig heitere Helle die Luft des Tages; die Dekompoſitionsmalerei

Digitized by Google

aber zerſetzt das Kontinuum der Lichtausbreitung: in der Luft ihrer Bilder iſt es ein unruhiges, kniſterndes Flimmern und auf den Dingen liegt das Licht zerfetzt und in praſſelnden Reflexen. Die Theoretiker des Impreſſionismus geben die Meinung aus, dieſe Modernen ſeien Lichtmaler par excellence; wie ſolche Meinung aufgenommen werden konnte, iſt ſchwer begreiflich. Sie bringen Helligkeitsreize, kein Licht; ebenſo gut hätte man ihnen die Raumdarſtellung zum Ruhme rechnen dürfen. Denn das Kontinuum gehört zum Weſen des Lichtes ſo gut wie zu dem des Raumes. Beſonders dann, wenn das Licht, wozu es tauglich, in der Malkunſt die ſymboliſche Funktion übernehmen ſoll, zu entmaterialiſieren, zu vergeiſtigen. »Licht iſt Dein Kleid, das Du anhaſt«. In der Punktmalerei geſchieht aber das Gegenteil: das Licht ſelbſt wird materialiſiert, es bleibt als ein grob Stoffliches in der Luft und auf den Dingen liegen.

Was hier als Extrem finden wir ſchwächern Grades überall als das ſpezifiſch Moderne im Impreſſionismus unſerer Zeit: Vermeidung des Kontinuierlichen. Die glatte Flächenführung der Plaſtik weicht einer ſolchen, die durch übertriebene Arbeitsſpuren aufgerauht iſt. »Glatt« wird verächtlich, Glattmalerei wird ein Schimpfwort. Wir finden Analoges in der Muſik: Vermeidung kontinuierlicher Tonfigurationen, Ausſchaltung der Melodie; ſingulierte Zuſammenklänge oder Melodiefragmente treten moſaikartig nebeneinander. In der Erzählung und im Drama wird der kauſal-ſachliche Zuſammenhalt aufgelockert und erſetzt durch eine Folge ſcharf erfaßter Situationsfragmente. Und man hat mit Recht Analogien dieſes Phänomens überall im modernen Leben behauptet, auch das Aphoriſtiſche einiger Zeitphiloſophen damit verglichen.

Digitized by Google

Wir finden ſomit als moderne Sondernote des Impreſſionismus: die radikale Dekompoſition des Kontinuums. Aber was bedeutet ſie, was bezweckt ſie? Betrachtet man die Sache abſtrakt, ſo könnte man, weil Zuſammenhänge Sache des Gedächtniſſes ſind, wohl auf den Gedanken kommen, es werde eine Entlaſtung des Gedächtniſſes angeſtrebt, es werde dispenſiert vom Behalten voraufgehender Daten, weil man zum Behalten keine Luſt mehr hat, weil man nur dem unmittelbar Gegenwärtigen lebt, vielleicht weil eine ſenile Gedächtnismüdigkeit der Zeit ſolches benötigt. Oder auch, die äſthetiſche Objektauffaſſung ſolle erleichtert werden dadurch, daß jedes Element auf ſich geſtellt und, von den andern losgebunden, einer unmittelbaren Perzeption zugänglich wird. Aber jene Vermutung würde doch nur für Epik oder Philoſophie, dieſe etwa für die Muſik ſich einſtellen; und auch da beide im Unrecht ſein. Denn die Dekompoſition des Kontinuums iſt ja nur Methode der Darſtellung: das nachſchaffende Verſtehen des Werkes aber iſt ohne Zuſammenfaſſen auch hier nicht möglich. Bei der impreſſioniſtiſchen Epik ſollen die Einzelſituationen doch wieder zu einem Ganzen zuſammengenommen werden, und auch die Aphorismenphiloſophie will große Zuſammenhänge. Mit mehr Recht könnte man daher ſagen: es werden hier höhere Anforderungen an die Gedächtnisſyntheſe geſtellt: Zuſammenhänge feſtzuhalten trotz des Zerriſſenen der Darſtellung. Ähnlich aber in der Muſik: es ſoll ja doch eine Syntheſe der Folgemomente ſtattfinden, dieſe aber würde gerade durch die Melodie erleichtert. Geht man den melodiöſen Bindungen aus dem Wege, ſo erſchwert man die Syntheſe, ohne ſie zu erlaſſen. Und allgemein dürfte es gelten: die impreſſioniſtiſche Me-

Digitized by Google

thode ſtellt an das ſynthetiſche Vermögen des Aufnehmenden durchaus nicht geringere Anſprüche und entlaſtet es in keiner Weiſe. Das Moſaik der Neuimpreſſioniſten verlangt auch eine Zuſammenſchau, und ſie iſt nicht leichter als in einem Bild von Bellini. Der Impreſſionismus erſpart dem Beſchauer keineswegs den Aufbau des äſthetiſchen Objekts; es werden Verknüpfungen verlangt, und dabei doch weniger nahegelegt. Er vermeidet nicht die Zuſammenbeziehung der Elemente auf einander; was er meidet, iſt nur eine beſondere Art des Zuſammen: die Kontinuität.

Kontinuität bedeutet, daß jedes Einzelmoment durch andere vorbereitet iſt und andere vorbereitet. Es kommt erwartet, und gibt die Erwartung beſtimmter anderer. Es kommt erwartet, weil es partiell ſchon in den früheren gegeben war. Kontinuität iſt partielle Identität der zuſammenſtoßenden Elemente. Das Kontinuum vermeiden heißt: die Vorbereitung der einzelnen Momente vermeiden; ſo kommt jedes Moment unerwartet, und wirkt wie ein Stoß. Beim kontinuierlichen Zuſammenhang iſt der Übergang von einem zum andern wenig merkbar, es iſt ein leichtes Hinübergleiten in das andere; beim Diskontinuierlichen geſchieht die Veränderung ſtoßweiſe, und jeder Schritt iſt eine Erſchütterung. Während das Kontinuierliche leicht aufgenommen wird, glatt eingeht, trifft die Rezeption des Diskontinuierlichen immer auf Widerſtände, und jeder Eindruck wirkt, weil unvorbereitet und unerwartet, mit ſeiner ganzen Reizkraft. Es iſt als wenn Widerſtände eingeſchaltet wären, die beſtändig neu überwunden werden müſſen. Intermittierende Reizungen wirken ſtärker als gleichmäßig verlaufende, das iſt ein allgemeiner Erfahrungsſatz. Darum reizt und erregt jede Rezeption um ſo ſtärker, je weniger

Digitized by Google

ſie vorbereitet iſt. So finden wir die Dekompoſition des Kontinuums als ein Mittel, in der ſinnlichen Anſchauung die Nerven ſtärker zu reizen. Und wenn die Dekompoſition des Kontinuums als methodiſches Prinzip des modernen Impreſſionismus auftritt, ſo mögen wir wohl auf ein Verlangen nach ſtarken Nervenreizen ſchließen: daß unſere Zeit mehr als andere begierig nach Erregungen und ſtarken Reizungen iſt, und daß die moderne Art des Impreſſionismus eine Anpaſſung an dieſe Reizlüſternheit der Zeit bedeutet.

Daß wir damit das Rechte treffen, beſtätigt ein Blick auf die Wahl des Gegenſtändlichen in der modern-impreſſioniſtiſchen Kunſt. Zwar behaupten Künſtler und Theoretiker dieſer Richtung einmütig, es komme ihnen durchaus nicht auf den Gegenſtand an, doch ſtraft ihre Praxis ſie Lügen. Denn unverkennbar iſt bei ihnen eine Bevorzugung ganz beſtimmter Inhaltsgebiete. So ſehr, daß Künſtler ganz anderer Methode nur ihrer Stoffwahl wegen als zum Kreiſe der Impreſſioniſten gehörig empfunden und anerkannt werden. Ich brauche nur die Namen einiger Hauptvertreter zuſammenzuſtellen, und man wird merken, daß die Häufigkeit gewiſſer Themen nicht Zufall ſein kann: Manet, Degas, Rops, Toulouse-Lautrec, Slevogt, Louis Corinth, Th. Th. Heine, Aubrey Beardsley, Rodin, Heinrich Zille. Das Gegenſtändliche, das ſie wählen, ſoll irritieren; ſie bevorzugen das Kraſſe, das Schrille, das Ätzende, das Abſtoßende, das Gemeine. Was frühern Zeiten die Madonna, iſt bei den Modernen die Dirne. Doch handelt es ſich nicht um Lüſternheit, die wäre zu zahm. Das Abnorme und Perverſe iſt wirkſamer, die ſtarken Differenzqualitäten des Sexuellen – das Salomethema iſt darum eins der beliebteſten bei den Modernen –, oder das Erotiſche muß

Digitized by Google

haut-goût sein. Den Ekel nehmen sie als Nervenkitzel. Sie schildern das Laster und das Elend nur, weil in ihm ein Aggressives ist oder weil es stinkt. Die Miserablen von Berlin bei Heinrich Zille sind nicht um zu rühren oder als soziale Anklage, sondern nur Mittel starker Nervenreize, ihre Fäulnis gibt ein Stimulans in die Kunst, und auf Zilles Bildern fehlt selten der Abort. Die »schwarzen Szenen« Slevogts haben das Erregende von Kolportageromanen, sein »Achill« macht aus der Ilias eine Indianergeschichte. Die Tatsache solcher Stoffwahl bestätigt unsere Deutung der Methode. Beide stimmen zusammen, und soweit haben die Modernen Stil: dem Krassen und Kratzenden des Gegenstandes entspricht das Gerauhte der Technik. Beim Gegenstand ist es Wahl, daraus folgt, daß auch die stimulierende Wirkung der Methode nicht ein zufälliger Nebenerfolg, sondern Absicht ist. – Und damit wäre die Frage nach der Sonderart des modernen Impressionismus, für die wir ein außerästhetisches Motiv suchten, erledigt.

Wir sprachen von der Verwandtschaft der Modernen mit gewissen Erscheinungen anderer Zeiten und Kunstzonen, welche dazu geführt hat, diese in den weiteren Begriff des Impressionismus einzubeziehen. Suchen wir die gemeinsamen Merkmale, so finden wir auch bei diesen andern die Dekomposition des Kontinuums, nur nicht so extrem, wie bei den Modernen, auch nicht als letzte Absicht und gesucht, sondern nur gelegentlich und als Möglichkeit. Zeichnet der Japaner einen Bambusstrauch, so fühlt er sich nicht verpflichtet, den Zusammenhang der Blätter mit den Zweigen darzulegen. Aber von solchen Lizenzen wird in der Regel nicht derart Gebrauch gemacht, daß die Darstellung etwas Rauhes

Digitized by Google

und Stimulierendes bekäme; nur wenn gefordert vom Stil des Themas kommen ähnliche Wirkungen auf, wie bei unſern Modernen, indem z. B. der Karikaturenzeichner die Außen- und Innenlinien ſo zerfetzt, daß der nachzeichnende Blick, der den Zuſammenhang ſucht, fortwährend über Widerſtände ſtolpert.

Wir finden alſo in allen Erſcheinungsweiſen des Impreſſionismus: die Zuläſſigkeit einer Dekompoſition des Kontinuums; und als Beſonderheit der modernen: die extreme Ausnutzung dieſer Möglichkeit zu gunſten einer aktuellen Vorliebe für ſtarkwirkende Nervenreize. Jene allgemeine Beſtimmung führt uns vorerſt zu einer negativen Charakteriſtik der äſthetiſchen Tendenz, die allgemein dem Impreſſionismus zugrunde liegt. Bedenken wir nämlich, daß die räumlichen, zeitlichen, kauſalen, ſubſtanziellen und logiſchen Vermittlungen und Zuſammenhänge des Gegenſtändlichen gerade für die empiriſche Betrachtung von Wichtigkeit ſind, ſo bedeutet jene Lizenz, daß der Impreſſionismus ſich entbindet von der Rückſicht auf die empiriſche Anſchauung des Dargeſtellten. Das möchte wohl ſchlechthin als Vorzug erſcheinen und als eine weiſe Ökonomie der künſtleriſchen Kräfte. Doch ſolange wir den Impreſſionismus nicht durch poſitive Beſtimmungen definiert haben, bleibt problematiſch, ob dieſe Lizenz mit jeder Abſicht der Kunſt ſtiliſtiſch verträglich iſt.

Die moderne Theorie des Impreſſionismus gründet ſich auf das weitverbreitete Vorurteil, die Kunſt ſei eine Angelegenheit der Sinne, Endwirkung und Endabſicht der Kunſt ſei ſinnliche Anſchauung; und iſt recht eigentlich die konſequente Weiter- und ad absurdum-

Digitized by Google

Führung dieſes Gedankens. Freilich iſt ja ſinnliche Anſchauung für die äſthetiſche Rezeption unerläßliche Bedingung; und ſo miſchen ſich in jener Theorie Recht und Unrecht.

Wir können, ihr zu folgen, davon ausgehen, daß der Betrachter eines Gegenſtandes in der Regel nicht genau weiß und ſich keine Rechenſchaft darüber geben kann, was unmittelbar vom Auge perzipiert wird. Denn die unmittelbaren Sinneseindrücke werden gewohnheitsmäßig umgedeutet in interobjektive Beziehungen, und dieſen iſt das empiriſche Intereſſe ſo ſtark zugewendet, daß jene primären Daten wieder aufzufinden einer beſondern Beſinnung bedarf und auch dann nur ſchwer gelingt. Ich ſehe vor mir eine Schneefläche, ein Stück in der Sonne, ein Stück im Schatten. Mit welchen Farben? Nun: Schnee iſt weiß, der Schatten aber dunkelt, alſo iſt die ſonnenbeſchienene Fläche weiß, die beſchattete aber in einem verdunkelten Weiß, d. h. grau. In Wahrheit liegt es anders: was ich als Schatten deutete, war ein leichtes Blau. Aber die geſehene Farbe wird umgedeutet in das Weiß, das ich als Schneefarbe kenne, plus Schattenwirkung. So tritt das Wiſſen von den gegenſtändlichen Eigenſchaften und Beziehungen an die Stelle des primären Eindrucks. Und derart immer. Wenn ich einen Baum an einer und derſelben Stelle zu verſchiedenen Zeiten ſehe, Morgens, Mittags, Abends, ſo meine ich nicht nur, daß es derſelbe Baum iſt, ich glaube auch, daß er ſeine Eigenſchaften unverändert behält und daß ſeine Blätter dieſelbe Farbe haben, und daß ich, nur in verſchiedener Tagesbeleuchtung, dieſelbe Farbe an ihnen unmittelbar wahrnehme. In Wahrheit ſehe ich jedesmal eine andere Farbenqualität, die aber umgedeutet wird in die Farbe,

Digitized by Google

die bei gutem Licht ſichtbar iſt und die ich ja genau kenne und die mir, weil am beſten merkbar und unterſcheidbar, als Merk- und Unterſcheidungszeichen des Baumes dient, plus Wirkung der Tageszeit. So glauben wir meiſtens andere Farben zu ſehen als die tatſächlich perzipierten, wir denken beim Sehen gleich an die gegenſtändlichen Merkzeichen: der primäre Eindruck wird umgedeutet in einen andern, der als gegenſtändliches Merkmal fungiert, plus interobjektive Modifikation. Ich ſehe ein Moosbraun; ich glaube, weil ich den Baum kenne, das junge helle Buchengrün zu ſehen plus Abendſonnenlicht. Und ähnlich mit den Raumformen, auch hier erfaßt man ein anderes als man glaubt. Während ich z. B. in Wirklichkeit eine ganz ſchmale Ellipſe ſehe, glaube ich unmittelbar einen Kreis in Schrägſtellung wahrzunehmen. Hierin liegt für den Bildkünſtler eine große Schwierigkeit. Denn will er ein Stück Natur wiedergeben, ſo drängt ſich ſein Wiſſen von den Gegenſtänden vor, er greift zu den Farben und Raumformen, die er als wirklich vorhanden weiß, und ſieht enttäuſcht, daß ſein Werk nicht gelingt. Die Mißerfolge belehren ihn, und er findet ſchrittweiſe den Weg vom Wiſſen zu den unmittelbaren Sinnesdaten zurück. Aber dieſe Lernweiſe, durch Mißerfolge, iſt langwierig, und ſie wird zeitweilig durch vertuſchende Konventionen unterbrochen, ſo iſt es begreiflich, daß unſere Künſtler immer noch neue Entdeckungen zu machen haben; und es war ein großes Wundern, als vor ein paar Jahrzehnten die Maler die Farbigkeit der Schatten bemerkten.

So kommen wir zum Poſtulat, daß der Künſtler nicht ſein Wiſſen von den Dingen in das Bild hineintragen ſoll, ſondern ſeine unmittelbaren Sinneseindrücke; daß

Digitized by Google

auszuſchalten iſt, was er vom Objekt weiß und das ſo leicht Eingang findet in die Darſtellung, da es ſich für ein unmittelbar Wahrgenommenes ausgibt. Ein Ding in der Ferne ſoll nicht verraten, daß der Künſtler ſein Ausſehen in der Nähe kennt, die Farben eines Dämmerungsbildes dürfen nicht beeinflußt ſein davon, daß der Maler weiß, wie die Dinge am Mittag erſcheinen; und was im Schatten liegt, ſoll ſo gemalt werden, wie es im Schatten liegend ſich unmittelbar zeigt, nicht aber, wie der empiriſche Verſtand es ſich zerlegt hat. Dieſes Poſtulat wird man bedingungsweiſe gelten laſſen können, wenn es auch keine Entſcheidung über die letzten äſthetiſchen Werte bedeutet. Denn es handelt ſich nur um ein gutes Mittel der Gegenſtandsſchilderung; das Gegenſtändliche aber iſt nicht die Hauptſache in der Kunſt; auch iſt jene Darſtellungsmethode durchaus nicht die einzig wirkſame und darum nicht die allein zuläſſige. Die ſenſualiſtiſche Kunſttheorie freilich ſieht es anders an. Bildende Kunſt iſt nach ihrer Meinung Geſtaltung für das Auge, ſie wendet ſich allein an die Sinne; darum hat ſie alles Verſtandesmäßige auszuſchalten und ſie muß auf die unmittelbaren Sinneseindrücke zurückgehen. In dieſen durch den empiriſchen Verſtand noch nicht aus- und umgedeuteten primären Sinnesdaten haben wir reinſte Anſchauung; gelingt es dem Künſtler, ſie zu erfaſſen und im Bilde feſtzuhalten, ſo und nur dann haben wir, nach Meinung dieſer Theoretiker, ein Kunſtwerk. Das klingt alles recht gut; nur könnte man vielleicht fragen, wem denn, bei ſolcher Leiſtung, die reine Anſchauung zu teil werden ſoll. Doch wohl dem Beſchauer des Bildes. Wie nun aber, wenn es dem Künſtler gelungen iſt, die unmittelbaren Sinnesdaten zu fixieren, ſteht da nicht der Beſchauer vor dem Bild wie vor der

Digitized by Google

Natur ſelber und wird darum nicht auch dasgleiche ſich ereignen: daß die unmittelbaren Sinneseindrücke ſofort umgedeutet werden in gegenſtändliche Merkmale und Beziehungen, gerade ſo wie es vor der Wirklichkeit geſchieht? Und zwar dieſes um ſo mehr, je beſſer es dem Künſtler gelingt, das unmittelbar Geſehene zu faſſen und zu fixieren? So aber würde dieſe Methode ja gerade das Gegenteil von dem erreichen, was der äſthetiſche Senſualismus erwartet: der Beſchauer kommt nicht zur reinen Anſchauung, er wird nicht im Sinnlichen feſtgehalten, die Sinneseindrücke haben einen tranſitoriſchen Charakter und gehen unverweilt und unbeachtet in eine verſtandesmäßig-ſachliche Deutung über, wie bei der Betrachtung eines Wirklichen. Je beſſer es dem Künſtler gelingt, ſein Wiſſen von den gegenſtändlichen Merkmalen und Beziehungen aus dem Bilde fernzuhalten und die unmittelbar empfangenen Sinneseindrücke wiederzugeben, deſto mehr kommt er dem empiriſchen Wiſſen des Beſchauers entgegen und erleichtert ihm die objektivierende Umdeutung, alſo das Loskommen vom Sinneseindruck. Denken wir uns eine techniſch vollkommene Farbenphotographie: hier iſt das Ideal der reinen Anſchauung erreicht, kein Wiſſen von den Dingen verfälſcht den Eindruck, das Bild gibt genau dieſelben unmittelbaren Daten wie die Natur – aber darum verfällt es auch, wie die Natur, der objektivierenden Umdeutung. Ebenſo muß es dem Bild des Künſtlers ergehen, wenn es das Poſtulat der reinen Anſchauung vollkommen erfüllt: es gibt zwar die unmittelbaren Sinneseindrücke, aber ſie zerrinnen und bleiben in der Pſyche des Beſchauers nicht ſtehen, ſondern ſetzen ſich unbemerkt um in ihre ſachliche Bedeutung. So hätte ſein Bemühen nur den Erfolg, das Gegen-

Digitized by Google

ſtändliche zu verdeutlichen – gerade was man nicht will. Man wollte die reine Anſchauung, und arbeitet für das Wiſſen von den Dingen.

Soll daher die Theorie zu ihrem Rechte kommen, ſo iſt eine Modifikation von nöten. Es muß verhindert werden, daß die vom Künſtler mühſam gefundenen unmittelbaren Sinnesdaten beim Beſchauer unbemerkt zerrinnen und empiriſch umgedeutet werden. Darum werden gutgeheißen alle Maßnahmen der Künſtler, die Anſchauung in ihrem primitiven Zuſtand zu konſervieren. Das Mittel dazu aber iſt, den Unterſchied zwiſchen den unmittelbaren Sinneseindrücken und ihren objektiven Umdeutungen zu übertreiben. Darum werden gutgeheißen alle Vergröberungen, alle Übertreibungen. Gibt z. B. der Maler die Schattenfläche des Schnees nicht genau ſo, wie ſie unmittelbar ſichtbar wird, in einem leichten Blau, ſondern übertreibt er die Farbigkeit des Schattens, gibt er anſtatt leichter Nuancen geſättigte Farben: ſo bleibt die Farbe ſtehen, verflüchtigt ſich nicht in einer objektivierenden Umdeutung – eben weil ſie objektiv genommen ſinnlos iſt –, und der Beſchauer bemerkt ſie. Und das iſt wünſchenswert, denn ſo bekommt er eine verſtandesreine Anſchauung und hat daher einen Kunſtgenuß. Oder der Künſtler hat entdeckt, daß die Abgrenzung der Körper im hellen Sonnenlicht faſt verſchwindet – das grelle Licht lockert die Konturen etwas auf –, ſo muß er ſich wohl hüten, es der Natur genau nachzumachen, denn in ſolchem Falle bliebe ſeine Entdeckung den Bildbeſchauern ſo unmerkbar wie das Phänomen in der Wirklichkeit, wir würden bei Betrachtung ſeines Bildes wohlabgegrenzte Gegenſtände in der Sonne zu ſehen glauben, denn es wäre der gewohnte Anblick, der ſich ſogleich in unſer Wiſſen von

Digitized by Google

den Dingen, in die Sprache unſers empiriſchen Verſtandes, überſetzte; vielmehr wird der Maler guttun, die Auflöſung der Konturen im Sonnenlicht derart zu übertreiben und das Phänomen ſo zu vergröbern, daß jeder Beſchauer ſtutzt und nicht anders kann, als das Zerfreſſene und Gelöſte zu bemerken: ſo wird ihm die Gnade der reinen Anſchauung zu teil, und er entgeht dem fatalen Zuſtande des objektiven Denkens.

Es gibt bei den Modernen Bilder genug, welche in dieſer einzig möglichen Weiſe der Forderung des Senſualismus gerecht werden: ſie outrieren die Differenz zwiſchen den Sinneseindrücken und ihrer gewohnten Deutung ſo ſtark, daß ſie dem Beſchauer merkbar wird. Aber was wird damit gewonnen? Gelingt es nun wirklich, uns in den Zuſtand des primitiven Anſchauens zurückzuſchrauben und darin feſtzuhalten, ſodaß wir ganz aufgehen in der reinſinnlichen Perzeption? Ich meine: nein. Denn ganz abgeſehen davon, daß die gebotenen Sinnesqualitäten garnicht wirklich übereinſtimmen mit den urſprünglichen Daten – ſie malen z. B. die Schatten viel zu ſattblau – ſteht ihnen entgegen: dieſe outrierten Anſchauungsdaten werden uns nicht eigentlich zu einem ſinnlichen Erlebnis, dem wir naiv hingegeben ſind, ſondern notwendig verhalten wir uns dazu reflektierend, zuſchauend, und wie man ein Fremdes beobachtet. Wir betrachten ſie mit Neugier, wie eine Entdeckung, mit der Neugier des Pſychologen oder des Maltechnikers, ob der Künſtler das ſchwer faßbare Phänomen getroffen hat. Daß er es nicht genau getroffen hat, ſehen wir zwar ſogleich; denn ſo grob wirkt die Natur niemals. Und das wiſſen wir ja: hätte der Künſtler es genau getroffen, ſo würde das Phänomen in ſeinem Bilde ſo wenig bemerkbar wie in der Natur ſelbſt. So

Digitized by Google

achten wir nur darauf, ob er wenigſtens die Richtung korrekt erfaßte und ertragen die übertreibende Grobheit, wie man die Übertreibungen wiſſenſchaftlicher Demonſtrationsbilder entſchuldigt: ohne die Übertreibungen würden ſie nicht demonſtrieren. Der Künſtler gibt uns nicht den Zuſtand primitiven Anſchauens, ſondern er demonſtriert uns dieſen Zuſtand: er gibt uns ein Wiſſen von dieſem Zuſtand. Statt des Wiſſens von den Dingen, das vermieden werden ſollte, kommen wir zu einem Wiſſen von den Anſchauungszuſtänden. So iſt die ſinnliche Rezeption nach wie vor von tranſitoriſchem Charakter; ſie kann ſich zwar nicht reſtlos umſetzen in die gewohnten Gegenſtandsdeutungen, aber ſie ſetzt ſich um in eine Objektivierung pſychiſcher Zuſtände. Und es wird uns, wenn wir zwiſchen der groben Buntheit ſolcher Bilder umhergehen, wohl ähnlich zu Mute wie in einem Naturalienkabinett, wo in Spiritusgläſern präparierte Embryonen herumſtehen. Denn dieſe Bilder ſind ja nichts anderes als wiſſenſchaftliche Präparate, und zwar präparierte Anſchauungsembryonen, die man künſtlich in einem Zuſtande feſthielt, in welchem ſie, wenn ſie lebend wären, nicht beharren könnten.

Es iſt Unnatur und unmöglich, den Beſchauer im rein Sinnlichen feſtzuhalten. Denn das Tranſitoriſche iſt den Sinneseindrücken weſentlich. Sie wandeln ſich unvermeidlich um, entweder zu einem Denken ſei es an Gegenſtände ſei es an pſychiſche Phänomene – oder zur Stimmungsimpreſſion. Und daß ſie nur dieſer letzteren wegen da ſind, haben wir früher gezeigt. Die Malereien aber, welche der landläufigen Theorie des Impreſſionismus entſprechen ſollen, haben, ſcheint mir, nur das eine Gute, die Abſurdität des äſthetiſchen Senſualismus aufs anſchaulichſte zu beweiſen.

Digitized by Google

Ziehen wir von der modernen Kunſt alle Extravaganzen ab, welche aus dem Verlangen nach ſtarken Nervenreizen entſpringen und alle Verführungen der ſenſualiſtiſchen Theorie, kurzum, alles, was aus kunſtfremden Motiven herkommt, ſo behalten wir die allgemeine, äſthetiſche Tendenz des Impreſſionismus, die wir bereits negativ umſchrieben haben, indem wir ſagten, ſie entbinde ſich von der Rückſicht auf die empiriſche Betrachtung des Gegenſtändlichen. Was bedeutet ſie poſitiv?

Vergleiche ich das Beſte der Modernen mit impreſſioniſtiſchen Pinſelzeichnungen der Japaner, mit Skizzen und Radierungen von Rembrandt, mit Bildern von Franz Hals, mit Velasquez oder Wilhelm Buſch, ſo finde ich als Gemeinſames die Abſicht, mit beſondern Mitteln eine beſonders lebhafte Gegenſtandsimpreſſion hervorzurufen. Daß ſie dabei aber gar nicht auf das Sinnliche der Gegenſtandserſcheinung gehen, ſondern durchaus auf die unbildliche, außerſinnliche Impreſſion: dieſe aufs höchſte zu ſteigern, iſt ihr Ziel. Sie wollen nicht zeigen, wie ein Ding oder Phänomen objektiv beſchaffen iſt, mit welchen Merk- und Unterſcheidungsqualitäten es in die empiriſche Betrachtung eingeht, ſie wollen auch nicht zeigen, wie etwas den Sinnen unmittelbar erſcheint, wie es ſich in reiner Anſchauung darſtellt, ſondern ſie heben aus der ſinnlichen Erſcheinung allein die ſuggeſtiven Faktoren heraus. Sie geben alſo nur einen Extrakt der Erſcheinung, ſie iſolieren diejenigen Faktoren, von welchen die unbildliche Gegenſtandsimpreſſion abhängig iſt. Durch die Iſolierung gewinnen dieſe Faktoren aber noch an ſuggeſtiver Kraft, weil die Aufmerkſamkeit nicht durch andere abgelenkt iſt.

Digitized by Google

Die Bezeichnung »Impreſſionismus« erſcheint mir daher durchaus paſſend. Man weiß noch, welchem Zufall ſie verdankt wird. Als die société anonyme des Manet-Kreiſes im Jahre 1874 ausſtellte, befand ſich unter den Bildern Claude Monets eins mit dem Titel: »Impreſſion: aufgehende Sonne«. Dieſes Werk war charakteriſtiſch für ihre Art; man ſprach von Impreſſioniſten, das Wort wurde aufgegriffen, und nun war der Name für die neue Kunſt gegeben. »Impreſſionismus« iſt das richtige Wort, denn das Ziel dieſer Kunſt iſt die Impreſſion des Gegenſtandes, ſei er ein Ding oder ein flüchtiges Phänomen. Es handelt ſich um die Methode, die eindrucksvollſten Elemente einer ſinnlichen Erſcheinung herauszuheben. Daß man dabei die optiſchen Natureindrücke revidiert, ſich den primitiven Anſchauungen mehr nähert, als es in Akademien und Konventionen üblich war, daß man die Farbigkeit der Reflexe und Schatten ſtudiert und die Modifikationen der Tagesbeleuchtung, iſt begreiflich – als Mittel zum Zweck; denn die primitiven Sinnesdaten ſind wirkſam und von ſuggeſtiver Kraft. Nur ſind ſie nicht das Endziel dieſer Kunſt, wie die Theoretiker annehmen, und es handelt ſich nicht um Impreſſionen im Sinne des Senſualismus, ſondern um die ſekundären Impreſſionen, um den unbildlichen Gegenſtandseindruck, um ſein Stimmungsdifferenzial. Käme es auf die Sinneselemente ſelbſt an, ſo müßte man ſie alle geben, ſo wie ſie kommen; es findet aber eine Auswahl ſtatt, es werden nur die beſonders ſuggeſtiven zugelaſſen, alſo ſind nicht die Sinnesdaten ſelbſt, ſondern was ſie auslöſen ſollen, das Endziel: die Stimmungsimpreſſion des Gegenſtandes. Die drei Linien, mit welchen Wilhelm Buſch eine Impreſſion feſthält, geben uns nicht die Sichtbarkeit des Dinges,

Digitized by Google

ſie geben nicht an, wie es beſchaffen iſt, auch nicht, wie es unmittelbar aufs Auge gewirkt hat, denn es exiſtiert kein Netzhaut- oder Rindenbild wirklicher Dinge, dem ſeine Zeichnung kongruent wäre; aber ſeine Linien ſind das denkbar ſtärkſte Mittel, das Stimmungsdifferenzial, die unbildliche Impreſſion des Gegenſtandes hervorzuzaubern.

Wir können es, der Sache auf den Grund zu kommen, auch ſo betrachten. Derſelbe Gegenſtand gibt, je nach ſeiner Stellung zum Auge, eine verſchiedene Bilderſcheinung, ob er nah oder ferner iſt, ob wir ihn von oben oder von unten ſehen, von vorn oder von hinten, von rechts oder links, grade vor uns oder ſchräg geſtellt: jedesmal erſcheint er anders. Es ergeben ſich ferner noch Unterſchiede der Bildſtruktur daraus, ob wir den Gegenſtand lange oder nur flüchtig beſchauen, ob unſere Aufmerkſamkeit ihn faßte und ihm zugewandt bleibt, ob das Auge ruhend iſt oder ſuchend, und ob der Gegenſtand bewegt iſt oder dem Betrachter ſtill hält. Dieſe unendlich vielen möglichen Bildeindrücke desſelben Gegenſtandes ſind als Bilder d. h. als Komplexe von Sinnesdaten einander oft gar nicht ſehr ähnlich. Nur haben ſie eine übereinſtimmende Wirkung auf das Subjekt: ſie geben ihm die Impreſſion *desſelben* Gegenſtandes. Wir erfaſſen ſie als die verſchiedenen Erſcheinungsweiſen *eines und desſelben* Gegenſtandes.

Es können alſo unendlich viele verſchiedene Sinnesbilder dieſelbe Gegenſtandsimpreſſion auslöſen. Dabei aber iſt ihre Wirkungsfähigkeit nicht von gleicher Intenſität. Ihre ſuggeſtive Kraft iſt verſchieden. Die einen ſind in ihrer Impreſſionswirkung lebhafter als die andern. Das nun hat der Künſtler zu berückſichtigen, wenn es

Digitized by Google

ihm auf die Steigerung der Gegenſtandsimpreſſion ankommt.

Es iſt da beſonders wichtig der Unterſchied zwiſchen der flüchtigen Viſion und dem Bildeindruck einer langen, ruhigen Betrachtung. Die Erfahrung lehrt, daß die ſuggeſtive Wirkung einer flüchtigen Viſion intenſiver iſt. Und eine einfache Überlegung erklärt den Grund. Die flüchtige Betrachtung gibt ja in einem Bruchteil der Zeit die gleiche Leiſtung, uns den Gegenſtand erkennen zu laſſen, ſo muß ihre Wirkungsweiſe eine viel konzentriertere ſein. Dazu kommt, daß die Struktur des Bildeindrucks, je nach der Anſchauungsdauer, ganz verſchieden iſt. Bei längerer Betrachtung eines ruhenden Gegenſtandes wird jedes Detail aufgeklärt, der Bildeindruck iſt durch und durch beſtimmt; aber eben darum wird die Aufmerkſamkeit vom Ganzen auf das Einzelne abgelenkt: die Impreſſion der Details behindert die Totalimpreſſion. Bei der flüchtigen Viſion eines Gegenſtandes aber erhaſcht das geübte Auge im Fluge ein paar charakteriſtiſche Nuancen, auch dieſe nicht völlig, doch ausreichend beſtimmt; und alles Detail bleibt ungeklärt und iſt daher ohne zu ſtören: ſo wird nur die Totalimpreſſion ausgewirkt. Und es müſſen dieſe wenigen Elemente, welche das Auge im Vorübergehen erfaßt, die eindrucksvollſten ſein, anders würden ſie nicht ausreichen, den Gegenſtand erkennen zu laſſen. So bringt die flüchtige Viſion in gewiſſer Weiſe ſchon eine Auswahl unter den Sinnesdaten zuſtande: es findet, durch Übung gewonnen, eine Beſchränkung ſtatt auf die Momente der ſtärkſten Suggeſtivwirkung, es ſind nur diejenigen Daten in das Intereſſe einbezogen, welche für die Gegenſtandsimpreſſion von unmittelbarer Bedeutung ſind. Denn ein

Digitized by Google

Plus bedeutungsloſer Qualitäten zu beachten, reicht nicht die Zeit.

Ziehen wir daraus die Konſequenz, ſo wird der Künſtler, wofern er ſeine Darſtellung beſonders eindrucksvoll geſtalten will, und wenn anders der Stil ſeines Werkes es ihm geſtattet, die aus flüchtiger Betrachtung ſtammende Anſchauung bevorzugen. Denn ſie gibt ihm, was er braucht, eine Ausleſe des Wirkungsvollen. Eine im Detail minutiös und fleißig durchgeführte Zeichnung wird nie dieſelbe Eindruckskraft wie die Nachbildung einer Augenblicksviſion erreichen. Erſtrebt der Künſtler eine geſteigerte Impreſſionswirkung, ſo muß er die Erinnerungsnachbilder momentaner Anſchauungen belauſchen, die Objekte dem optiſchen Sinnesapparat kurz exponieren und mit ſchnellem Stift, was das Auge erhaſcht, niederſchreiben: ſo lernt er die ſuggeſtiven Faktoren von den bedeutungsloſen ſcheiden.

Doch iſt dabei eine ſeltſame Schwierigkeit. Die Augenblicksviſion iſt an ſich unübertragbar. Denn ſie läßt nicht nur den Gegenſtand in ſeinem Detail unbeſtimmt, es fehlt ihr ſelbſt die innere Formbeſtimmtheit. In der Zeichnung aber und im Gemälde tritt notwendig jede Form als eine in ſich beſtimmte auf. Du magſt die Linie zeichnen, wie Du willſt, mit größter Willkür oder dem Zufall die Hand überlaſſend; immer entſteht eine Linie von individueller und ganz beſtimmter Geſtaltung. Und ebenſo iſt jeder willkürliche Farbentupf von beſtimmter Nuance und von einer individuell beſtimmten Extenſion. Dagegen fehlt der flüchtigen Viſion die letzte Formbeſtimmtheit; das kommt daher, weil die optiſche Reizung großenteils außerhalb des gelben Fleckes, alſo außerhalb der Sehſchärfe, ſtattfindet. Was mit den

Digitized by Google

Seitenteilen der Netzhaut geſehen wird, hat keine feſt zu faſſende Form. Dazu kommt, daß wenn der Gegenſtand oder wenn das Auge während der Betrachtung bewegt iſt, ſich mehrere Erregungen einander ſuperponieren und ſich verſchleifen und abſonderliche Verwiſchungen geben. Sodaß eine Augenblicksviſion das gerade Gegenteil iſt von einer photographiſchen Momentaufnahme, die bis ins Letzte ſcharf beſtimmt iſt. Dem Momentbild des lebenden Auges fehlt die Formbeſtimmtheit, denn die wenigen charakteriſtiſchen Motive des Gegenſtandes, welche die Aufmerkſamkeit des Auges erhaſcht, ſind auch nicht zu völlig ſcharfer Beſtimmtheit gediehen.

So iſt es nicht eigentlich möglich, den flüchtigen Sinneseindruck ſelbſt im Bildwerke wiederzugeben; aber der Künſtler hat die Möglichkeit, ein vollwertiges Analogon zu ſchaffen. Und es tritt dieſer Erſatz mit ſolcher Selbſtverſtändlichkeit ein, daß die Schwierigkeit bei der Arbeit nicht bemerkt und erſt von der Reflexion aufgezeigt wird. Der Künſtler ſchafft ein Äquivalent der Augenblicksviſion, wenn er ſeine Formen ſo hält, daß ſie einerſeits die ſuggeſtiven Faktoren des viſuellen Momenteindrucks in ſich vereinigen, und daß andrerſeits ihre unvermeidliche Beſtimmtheit nicht für eine gegenſtändliche Detailbeſtimmung genommen werden kann. Das iſt möglich. Man kann z. B. die Linien einer Landſchaftszeichnung ſo wählen, daß kein vernünftiger Menſch auf den Gedanken kommt, dieſe Linien ſollten das Detail der Bäume, der Häuſer, der Perſonen definieren, daß Niemand ſie für eine Beſtimmung der gegenſtändlichen Qualitäten nimmt. Die Formen müſſen den gegenſtändlichen Qualitäten *ausweichen*. Es werden Linien *vermieden*, die der räumlichen Beſchaffenheit

Digitized by Google

der darzuſtellenden Dinge genau entſprechen würden. Iſt ein Haus zu zeichnen: überall hat es gerade Linien als Umgrenzung der Mauern und der Dachflächen: ſo wird der Zeichner durchaus die graden Linien in der Darſtellung des Hauſes vermeiden. Dann ſind die Formen wohl in ſich zeichneriſch beſtimmt, wie es ja nicht anders möglich iſt, aber die Formbeſtimmtheit bedeutet keine Detailbeſtimmtheit des Gegenſtändlichen. Und ſo ergibt ſich ein zeichneriſches Analogon des flüchtigen Augenbildes, das die gleiche Wirkſamkeit beſitzen muß wie jenes Urbild, da es deſſen wirkſame Faktoren übernimmt und in analoger Weiſe Störungen der Totalimpreſſion ausſchaltet.

Dieſe Methode iſt der Impreſſionismus. Sein Ziel iſt die geſteigerte Lebhaftigkeit der Gegenſtandsimpreſſion, und er erreicht dieſes Ziel durch das Mittel zeichneriſcher oder maleriſcher Analogien der Augenblicksviſion: ihr entlehnt er die Eindrucksmomente größter Suggeſtivkraft und ihr entſprechend meidet er die Störung durch gegenſtändliche Detailbeſtimmtheit.

Der Skizze liegt die impreſſioniſtiſche Methode am nächſten, und an ſolche erinnern alle Werke dieſer Kunſtrichtung. Aber auch eine Skizze kann ein vollendetes Werk ſein. Zur Vollendung gehört ja nicht, daß der empiriſche Verſtand nichts mehr zu fragen findet; ſondern ein Werk iſt dann vollendet, wenn es die ihm immanente Abſicht erreicht. Und die iſt hier: die Steigerung der Impreſſionswirkung. Eine radierte Skizze von Rembrandt will nicht die Daſeinsform noch ſonſt welche Erſcheinungsform der Dinge feſthalten, ſie gibt ein Spiel von Linien, das den Abgrenzungen der Wirklichkeiten im Raum ausweicht und

Digitized by Google

nicht als Detailbeſtimmung der dargeſtellten Gegenſtände genommen werden will. Und doch hat ſie eine erſtaunliche ſuggeſtive Gewalt: die Landſchaft lebt vor uns auf, als ſpürten wir ihren Atem. Das aber gerade war das Ziel; nicht die Sichtbarkeit der Landſchaft. Und das Mittel dazu iſt die zeichneriſche Analogie einer flüchtigen Viſion. Was aber die Linien ſuggerieren, das iſt die unbildliche Impreſſion der Landſchaft, ihr charakteriſtiſches Stimmungsdifferenzial. Sie üben ihre Wirkung nicht etwa auf unſere Bildphantaſie, daß ſie uns anregten, das Landſchaftsbild zu vollenden und detailbeſtimmt aufzubauen. Wir haben ſchon öfter betont, daß dieſe weitverbreitete Annahme den Tatſachen und den äſthetiſchen Poſtulaten widerſpricht. Es ſchiebt ſich tatſächlich kein Phantaſiebild an die Stelle des in der Radierung Geſchauten, die Linien ordnen ſich nicht um zu der richtigen Geſtalt der Dinge. Und geſchähe es, ſo wäre der Willkür und dem Zufall Raum gegeben; der eine würde Linien hineinfügen, die zuſammenſtimmen, der andere ein diſharmoniſches Gewirr; die Bildvollendung wäre Laienwerk, und die Erreichung einer künſtleriſchen Abſicht würde fraglich. Aber wir empfinden doch die Landſchaft des Bildes? Gewiß, aber wir ſehen ſie nicht eigentlich. Wir ſehen die Radierung, ihre Linien, ihr Schwarz und Weiß, und empfinden dabei die Landſchaft lebhafter, als wenn ſie anſchaulich vor uns ſtände. Wir haben ein lebhaftes Bewußtſein ihrer Geſtaltung, aber es iſt kein bildliches Erfaſſen. Und wir ſollen ſie nicht bildlich erfaſſen. Denn wir ſollen nicht andere Linien ſehen, als die der Künſtler uns gibt, ſondern gerade das Lineament, das im Bilde ſteht. Denn dieſes Linienſpiel hat ja noch eine andere Aufgabe als die Impreſſion der Landſchaft zu ſuggerieren:

Digitized by Google

es ſoll der eigene Formengehalt der Linien mitſprechen, die unmittelbaren Formalimpreſſionen, die ihnen innewohnen unabhängig vom dargeſtellten Gegenſtand, ſollen ausgelöſt werden; und darum darf des Künſtlers Linienbild nicht durch ein anderes der Phantaſie verdrängt werden: das ergäbe andere formale Bedingungen. – Die Formenſprache aber iſt bei allen guten Werken der impreſſioniſtiſchen Methode beſonders wichtig. Denn weil hier die Formen dem Gegenſtändlichen ſoweit aus dem Wege gehen, daß ſie nicht als ſtörende Detailbeſtimmtheiten aufgefaßt werden können, ſo haben ſie eine große Freiheit zur Entwicklung ihrer eigenen Fähigkeiten. Die bloß negative Rückſicht, den Daſeinsbeſtimmungen des Gegenſtändlichen nicht allzu nahe zu kommen, läßt ihnen eine weite Bewegungsmöglichkeit. Darum auch muß vom impreſſioniſtiſchen Künſtler beſonders feines Formempfinden und Formenſpiel verlangt werden. Seine Freiheit darf nicht ungenutzt bleiben. Die letzte Beſtimmtheit ſeiner Formen, die durch das Gegenſtändliche nicht gebunden iſt, muß dienen, ihren Eigenklang hören zu laſſen, und daß ihre Sympathien und Verwandtſchaften ſich auswirken. Ein impreſſioniſtiſches Werk ohne Formempfinden – es mag in ſeiner Gegenſtandsimpreſſion noch ſo eindrucksvoll ſein – wirkt roh.

Der Impreſſionismus iſt eine Methode, nicht Selbſtzweck. Er arbeitet für ein Ziel: Steigerung der Gegenſtandsimpreſſion –, das auch auf anderem Wege erreicht werden kann, dadurch z. B. daß die Gegenſtandsimpreſſion durch eine gleichgeſtimmte Formenſprache verſtärkt wird wie der Grundton durch die Reſonanz. So iſt der Impreſſionismus für dieſes Ziel nicht

Digitized by Google

condicio sine qua non; immerhin gerechtfertigt, als ein Mittel unter andern, ſolange nicht Übertreibungen unerfreuliche Nebenwirkungen bringen oder er mit andern Stilpoſtulaten in Widerſtreit gerät. Aber für die letzte Bewertung der impreſſioniſtiſchen Methode darf nicht vergeſſen werden, daß es ſich um ein Ziel von nur ſekundärer Bedeutung handelt. Eine lebhaft geſteigerte Gegenſtandsimpreſſion iſt noch immer kein Kunſtwerk; und umgekehrt, ein Kunſtwerk kann ihrer entraten. In vielen Werken iſt die Gegenſtandsimpreſſion nicht zum Zentrum gehörig, und eine zu lebhafte Steigerung könnte ſchaden. Aus alledem folgt, daß die impreſſioniſtiſche Methode nur bedingungsweiſe Wert hat, weil ihr Ziel nur bedingungsweiſe gilt, und weil dasſelbe Ziel auch auf anderm Wege erreicht werden kann. Weiter aber iſt zu berückſichtigen, daß der Impreſſionismus, wie jede Methode, gewiſſe Stilforderungen einſchließt, ſtiliſtiſche Sympathien und Antipathien hat, und darum mit andern Stilfaktoren verträglich oder unverträglich iſt. Aus Gründen der Stileinheit wird er in gewiſſen Fällen erwünſcht, in andern aber unzuläſſig ſein. Ich behaupte nun, und werde zeigen, daß der Impreſſionismus für die Graphik eine der beſten Methoden und einen Höhepunkt bedeutet, daß aber ſeine Anwendung in der Malerei, zumal im Tafelbild, ſtiliſtiſch eine Verirrung iſt.

Ich weiſe zunächſt darauf zurück, daß der Impreſſionismus den Zuſammenhang zwiſchen den darſtellenden Formen und dem dargeſtellten Gegenſtand auflockert. Denn ſoll das gegenſtändliche Detail unbeſtimmt bleiben, wie bei einer flüchtigen Viſion, damit die Geſamtimpreſſion nicht behindert werde, ſo iſt die letzte Beſtimmtheit der Formen nicht an das Gegenſtändliche

Digitized by Google

gebunden, vielmehr muß ſie ihm ausweichen, es vermeidend, für eine Definition der Details genommen zu werden. Nun haben wir früher nachgewieſen, wie das grundlegende Stilpoſtulat der Zeichnung ebenfalls dahin führt, die Formen vom Gegenſtändlichen frei zu machen, denn die zwiefache Räumigkeit der Zeichnung legt ſie auseinander: die ſichtbar bleibende Fläche des Bildträgers wird Raumbehältnis der Formen, auf ihr werden ſie unmittelbar abgeleſen, während das Gegenſtändliche dreidimenſional in die Tiefe des Bildes geht. Und es berühren ſich alſo in dieſem Punkt die ſtiliſtiſchen Tendenzen der Zeichnung und des Impreſſionismus; während im Gegenſatz dazu das Tafelbild eine engere Verbindung von Formen und Gegenſtand verlangt.

Ein zweites Moment: die impreſſioniſtiſche Behandlung bringt mehr oder minder eine Herabwürdigung des Dargeſtellten mit ſich. Denn dieſe Technik hat, wie leicht zu verſtehen, etwas von der Stimmung flüchtigen Beſchauens und gibt dem Gegenſtändlichen die Nuance, als ſei es nur zu flüchtiger Betrachtung dargeſtellt. Bei einem Porträt wird es fühlbar als Reſpektloſigkeit, und wenn extrem, wie bei einigen Modernen, wirkt es beleidigend. Liebermanns Berger-Porträt in der Hamburger Kunſthalle bekommt dadurch den Charakter einer zoologiſchen Studie. Aus gleichem Grunde wäre bei einem Andachtsbild die impreſſioniſtiſche Methode eine Taktloſigkeit. Sie iſt nicht brauchbar, wo im Gegenſtändlichen ſelbſt eine Erhöhung gegeben werden ſoll. Das Edle, das Reine und in ſich Vornehme, das Heilige, das Gottähnliche verträgt nicht die impreſſioniſtiſche Darſtellungsweiſe. Sie iſt unbrauchbar für die hohe und in ſich ſelige Schönheit, für jenes ganze Gebiet, das wir bei der Aufzählung der äſthetiſchen Wertmodi an

Digitized by Google

dritter Stelle nannten. Dagegen ist der Impressionismus willkommen, wenn der aufgenommene Inhalt durch die Form überwunden werden soll, wenn er im Kunstwerk antithetisch steht, als das Gemeine, als die Erdenschwere, als der Widerstand, über den die aufstrebende Bewegung der Form hinausführt: denn in dieser Stellung verträgt das Gegenständliche sehr wohl die Nuance der Minderachtung: in ihr liegt ja schon ein Anfang der Überwindung. Nun haben wir aber nachgewiesen, daß die antithetische Behandlung des Gegenständlichen der Zeichnung näher ist, als der Malerei; so sehen wir wieder Impressionismus und Zeichnung zusammengehen.

Ein drittes Moment aber gibt den Ausschlag und bestimmt zugleich die Grenze dessen, was aus der weiteren Gruppe der »Zeichnung« den Impressionismus willkommen heißt. Malerei und Plastik sollen durchaus den Charakter des Dauernden und Ruhsamen haben. Sie werden dem Innenraum einer Wohnung, einer Kirche, eines Versammlungshauses als ein Bleibendes eingefügt, und sind auch nicht, wie irgend welcher Schmuck der Zimmer, mit einem gelegentlichen Blick zufrieden, sondern wissen sich als Höhepunkte und verlangen von Dir verweilende Betrachtung; wenn sie aber den Blick entlassen, so bleibst Du in ihrer Gegenwart, und sie sind um Dich wie ruhige Hausgenossen. Darum widerstreitet ihnen die Impression des Flüchtigen und Momentanen, dieser unvermeidliche Nebenton des Impressionismus. Sie haben den Charakter des Substanten, der Impressionismus aber ist auf die Unruhe des Momentanen eingestellt und gestimmt. Denkt man sich eine impressionistische Malerei in einen Wohnraum hinein, so ist es, als wäre einer genötigt, täglich den

Digitized by Google

gleichen Witz anzuhören: der mag gut sein, aber seine Wiederholung ohne Ende ist unerträglich. So ist auch die Perpetuierung des Momentanen in der impressionistischen Malerei und Plastik eine unerträgliche Geschmacklosigkeit.

Ganz anders das graphische Blatt. Sein Platz ist die Mappe, da ist es verborgen und vergessen, bis Du es wieder einmal zu betrachten Antrieb hast; und wenn es Dir das Seine gesagt hat, legst Du es beiseite. So hat es schon in sich den Charakter des Beweglichen, Unsteten, und ist genügsam mit kurzweilender Betrachtung, und kehrt danach wieder geräuschlos zurück in seine Vergessenheit. Darum widersteht ihm nicht die Impression des Momentanen, vielmehr erscheint sie ihm verwandt. Denn es ist selbst auf eine schnelle Wirkung gestellt. Ein Gemälde wartet ruhig ab, bis »der langsame Pfeil seiner Schönheit« Dich trifft, es weiß Dich verweilend, und wie ein Hausgenosse keine Eile hat, sich Dir auf einmal ganz zu vertrauen. Das Blatt dagegen hat Eile und muß Dich packen wie im Sprunge, denn Du wirst es nicht lange in Deinen Händen halten wollen; und dazu gibt die impressionistische Methode nicht nur wirksame Hilfe, sondern auch den stilistischen Einklang.

So ist denn begreiflich, daß die impressionistischen Künstler meistens gute Graphiker sind, aber schlechte Maler. Gewiß: Stilkorrektheit bedeutet noch lange keine Kunst, und umgekehrt geht Künstlerschaft an Stilfehlern nicht zugrunde und ist auch dann noch unverkennbar, aber sie wird dadurch um ihren vollen Erfolg betrogen. Man vergleiche den spätern Trübner mit dem jungen oder ein Porträt van Goghs mit den Porträts alter Holländer, und man wird die impressionistische Entartung ihrer Malkunst bedauern.

Digitized by Google

Daß heute aber von den beſten Malern ſo viele dem Impreſſionismus erliegen, dafür möchte man vielleicht der allgemeinen Stilloſigkeit der Zeit ſchuld geben. Es kommt gewiß hinzu, daß viele Künſtler in der Haltung des Impreſſionismus ein ihnen verwandtes Element wittern – das Diapaſon der Zeit; das will ſich nun durchſetzen, und nicht zufrieden mit den beſcheideneren Möglichkeiten der Graphik, und zu ſchwerfällig, neue Möglichkeiten, etwa nach Art des japaniſchen Rollbildes, zu erfinden, drängt es ſich an unrechter Stelle, in der Malkunſt, vor. Dann iſt noch eine beſondere Urſache. Es handelt ſich dabei auch um eine Rückwirkung unſerer Ausſtellungen. Die großen, ſchnell wechſelnden Bildermärkte fälſchen notwendig den Charakter der Kunſtwerke, indem ſie ihre Abſicht, als ein Dauerndes in einen ruhigen Innenraum einzugehen, verwiſchen. In der Ausſtellung wird das Bildwerk nicht heimiſch, und ſelbſt ein unſteter Paſſagier, bietet es ſich vorüberhaſtenden Betrachtern. Es muß ſchnell wirken, denn man gibt ihm nur wenig Zeit. Und es muß wirken, denn es will nicht überſehen werden und will den andern zuvorkommen. So muß der Künſtler dieſen Poſtulaten der Ausſtellung ſein Werk anpaſſen. Und ſo wird es auf den Moment geſtellt wie ein graphiſches Blatt und leiſtet dem Impreſſionismus keinen Widerſtand mehr. Und vergißt über dieſen kleinen Nöten des Marktes ſeine urſprüngliche Beſtimmung: daß es eintreten wollte in eine dauernde Gemeinſchaft mit Menſchen, die es liebhaben können.

Digitized by Google

VIII.

ZWEI PROBLEME DER PORTRÄT-KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Wegen ihres besonderen Gegenstandes, dann auch, weil sie an eine Absicht gebunden wird, die vom Ästhetischen seitab liegt, ergeben sich für die Porträtkunst einige besondere Probleme, und jedenfalls ist hier das Zentrum derselben und hier werden sie am sichtbarsten, wenn sie auch allgemeinere Bedeutung haben sollten. Die erste Frage ist, wie der Porträtkünstler seinen Gegenstand belebt.

Denn von einem Porträtkopf verlangen wir vor allem, daß er »lebt«. Die Frage nach dem Kunstwert tritt bei der Betrachtung zunächst ganz zurück. Das Gesicht soll ausdrucksvoll lebendig sein, und je intensiver das Leben, desto besser. Wir verschmähen die Bildnis-Photographie nicht nur darum, weil sie ästhetisch minderwertig ist, sondern weil ihr das Leben fehlt; oder wenn sie es erfaßt, geschieht es nur zufällig. Sie greift den einzelnen Zeitmoment heraus, stellt ihn für sich hin, gibt ihm Dauer und erzeugt damit den Eindruck des Starren und Leblosen; denn das kontinuierliche Beharren eines identischen Momentes ist das Gegenteil des Lebens.

Wir verlangen aber vom Bildnis darum Belebtheit, weil hier die stärkste Möglichkeit des Mit-Lebens gegeben ist; dann aber auch, um verweilend lange zu betrachten und Zwiesprach zu halten; und vielleicht ist es auch ein wenig die Regung des animalischen Instinktes,

Digitized by Google

der ſich vor dem Stillſtand des ihm verwandten Organismus fürchtet.

Was heißt Leben? Das Gegenteil iſt die Starre, die unbewegte Dauer des Gleichen. Alſo gehört zum Leben die Bewegung und eine Aufeinanderfolge ungleicher Zuſtände. Und ſo hätte denn der Bildniskünſtler eine Sukzeſſion zu geben im Bild, das doch, wie es einmal iſt, unveränderlich beharrt.

Da liegt das Problem: wie kann ein zeitlicher Verlauf, eine Aufeinanderfolge und Bewegung, wie kann das Leben bildlich dargeſtellt werden, ſodaß der Beſchauer es als eine Sukzeſſion ungleicher Zuſtände nachempfindet?

Es wird ſich melden der Impreſſionismus; er iſt ja imſtande, körperliche Bewegung als Bewegung darzuſtellen, und durch dieſe, wenn ſie eine mimiſche iſt, auch den Wechſel im Pſychiſchen. Und man muß zugeben, daß die impreſſioniſtiſche Methode für die unmittelbare Schilderung des Bewegten, die weitaus eindrucksvollſte iſt. Hokuſai und Slevogt ſind unübertreffliche Meiſter. Darum bevorzugt auch der Impreſſionismus das Bewegungsmotiv, weil er ſich darin überlegen weiß, und ſeine Theoretiker ſchmeicheln ihm mit der Behauptung, Bewegung ſei äſthetiſch wertvoller als jede andere Art des Gegenſtändlichen. Die Möglichkeit, Bewegung bildlich wiederzugeben, obwohl ſie doch ihrem Daſein nach eine Folge iſt und alſo zu ihrer Darſtellung eine Folge von Bildern vorauszuſetzen ſcheint, wird dem Impreſſionismus durch die beſondere Beſchaffenheit unſerer Netzhaut gegeben. Weil dieſe, man könnte ſagen, techniſch nicht ganz vollkommen iſt, bewahrt ſie die optiſche Erregung eines Momentes ein weniges über den Moment hinaus; ſo legt ſich, bei der Be-

Digitized by Google

trachtung eines Veränderlichen, ein neuer und anderer Eindruck auf den noch bewahrten und verschmilzt mit ihm, und so ergibt sich ein sinnlicher Komplex von spezifischer Beschaffenheit. Der ist zwar an sich nicht übertragbar in ein Bild; denn infolge der Überlagerungen und Verschleifungen und weil das meiste auf die Seitenteile der Netzhaut fällt, muß diesem sinnlichen Eindruck der Bewegung die faßbare Formbestimmtheit fehlen; aber er kann impressionistisch wiedergegeben werden, wie wir früher besprochen haben, durch zeichnerische Analogien. Das »Wie« mag man bei Slevogt studieren. So entspricht, genetisch, die impressionistische Schilderung des Bewegten den Eindrücken des Kinematographen; darum zeigt es hier auch einen ähnlichen Charakter: es ist hastig, überstürzt und plötzlich abbrechend. Es hat etwas vom Mechanischen eines aufgezogenen Uhrwerkes, das abschnurrt und stockt. Es erinnert an Papageien, die ein Auswendiggelerntes immer wieder herunterschreien, oder an einen Satz auf der Phonographenplatte. Solche Bewegung im Mimischen würde Grimasse bedeuten; und die japanischen Impressionisten – wenn sie es wollen – exzellieren in der Darstellung der Grimasse.

Aber das Bildnis sucht eine Belebtheit ganz anderer Art; ein Leben, in dem die Ruhe prävaliert, das dauern kann, bei dem Du verweilen kannst, das Dich festhält zu stiller Betrachtung. Die huschende Hast und das Grimassenhafte der impressionistischen Bewegung erträgt nur flüchtiges Hinsehn; und wie überhaupt die impressionistische Methode mit dem Substanten der Malkunst schlecht zusammenstimmt, so widersteht im besondern die impressionistische Bewegungsschilderung dem ruhigen Fluß des Seelenlebens, den das Porträt verlangt. Und

Digitized by Google

die Herabwürdigung des Menſchlichen, die jener Methode allgemein anhaftet, wird noch verſchlimmert, wenn ſie in ihrer Art die pſychiſche Bewegung ſchildern will.

So iſt das impreſſioniſtiſche Mittel hier nicht brauchbar. Daß es aber ein anderes geben muß, beweiſen die Werke der großen Porträtmeiſter in Holland, Deutſchland, Italien. Stehen wir vor ſolchem Bildnis und belauſchen, wie denn nun ſein Leben ſich uns mitteilt, ſo empfinden wir es wohl ſo, daß der Ausdruck des Geſichtes zu wechſeln ſcheint, daß auf eine Stimmung eine andere folgt, und dann etwa wieder die erſte, und eine neue dann, und ſo fort, ein ruhiger Wechſel, bei welchem aber ein gleicher Grundton immer wieder durchklingt.

Auch finden wir vielleicht, ein Bildnis mit andern vergleichend, daß die Belebtheit in einem gewiſſen Zuſammenhang ſteht mit dem räumlichen Größenmaß, ſo nämlich, daß mit der Größe des Bildes nicht nur die Fülle ſeines Lebens zunimmt, ſondern auch die Entſchiedenheit ſeiner Kundgebung, vor allem die Ruhe ſeines Ganges. Die Porträtmaler wiſſen es aus Erfahrung, daß der größere Kopf leichter »ſpricht«. Und wenn wir uns weiter beobachten, ſo bemerken wir, daß unſer Blick auf dem Bildnis hin- und herwandert: vom Auge zum Mund, von einem Auge zum andern und zu allen Ausdrucksmomenten des Geſichts und daß er die Formen des Umriſſes abtaſtet und die Flächen gegen einander wägt und immer wieder zum Auge zurückkehrt, hier ruhend nach jeder Abſchweifung. Und wir denken uns, es möchte wohl ein Zuſammenhang beſtehen zwiſchen dieſem Wandern unſres Blickes und dem geforderten Größenmaß, indem das größere

Digitized by Google

Blickfeld die völlige Loslösung des Blickes von einem Punkt und das freie Hin- und Hergehen erleichtert, ja sogar, um das Ganze zu sammeln, verlangt; sodaß die Lebensintensität eines Porträts abhängig wäre von der Ruhe und Amplitude der betrachtenden und sammelnden Blickbewegung.

Wir finden aber weiter, daß der Blick an den verschiedenen Punkten des Bildes, die er nacheinander besucht, ein Verschiedenes aufnimmt, einen verschiedenen physiognomischen Ausdruck, eine verschiedene Stimmung, die alle trotz ihrer Differenz doch wieder zusammenpassen wie komplementäre Farben oder wie harmonisch abgestimmte Töne; sodaß mit dem Schweifen des Blicks der Ausdruck und die Stimmung im Bildnis zu wechseln scheint und eine harmonische Folge entsteht.

Und nun erkennen wir das Mittel, das die großen Künstler anwenden, ein Porträt zu beleben: es ist die physiognomische Inkongruenz der verschiedenen Ausdrucksfaktoren. An sich besteht die Möglichkeit, und es scheint – abstrakt genommen – ja viel näher zu liegen, die gleiche Seelenstimmung sich in Mund und Auge und in allen andern Teilen des Gesichts spiegeln zu lassen und daß auch eben dieselbe in der Eigensprache der Umrisse, der Farben und aller andern Formen wiederkehrt, denn es ist doch eine und dieselbe Psyche, die in allen durchscheint. Dann würde das Bildnis einen einzigen Stimmungsklang, durch alle Resonanzen verstärkt, aussprechen; aber es wäre wie ein tönendes Ding und ohne Leben. Darum differenziert der Künstler den seelischen Ausdruck und gibt jedem Auge einen etwas andern und einen andern Ausdruck wieder dem Mund und so überall. Nur genügt nicht

Digitized by Google

die bloße Differenz: ſie müſſen harmoniſch auf einander bezogen ſein. Es muß unter ihnen, was wir bei der Analyſe des Stils Funktionsteilung nannten, ſtattfinden. Es muß zwiſchen ihnen eine teleologiſche Spannung beſtehen, ſodaß eine Bewegung möglich iſt von einer Zielſetzung zum Ziel; denn ein ſolcher Fortgang iſt ja dem Kunſtwerk weſentlich. Sie müſſen daher ſo differenziert und betont ſein, daß einer der Ausdrucksfaktoren beherrſchend und Finale der Bewegung iſt: dazu eignet ſich naturgemäß am beſten das Auge. Deſſen Ausdruck muß ſo gehalten ſein, daß er Grundton wird und Ergänzung zum Ausdruck jedes andern phyſiognomiſchen oder formalen Momentes.

Das melodiſche Hauptmotiv des Geſichtes wird gegeben durch das Verhältnis von Mund und Auge zu einander. Der Mund bringt die Anſage, das Auge reſpondiert. Denn am Mund konzentriert ſich die Erregung und Spannung des Willens, im Auge dominiert die löſende Ruhe des Intellekts. Wunderbar iſt dieſer Gegenſatz bei dem Profilbild des Holbeinſchen Erasmus: der Mund ſpricht von der Anſpannung des Suchens und von der ſtrengen Zucht des Denkens, das Auge von der feinen Freude einer wohlgelingenden Sentenz. Der Mund verrät die Inſtinkte und alles was ein Menſch erreichen wollte und will; das Auge deutet, was er geworden, mit der Freude des Sieges oder in müder Reſignation.

Einen Bogen geringerer Spannung knüpfen die Porträtkünſtler von einem Auge zum andern. Sie geben den beiden Augen verſchiedenen Stimmungsausdruck; dabei wird noch das eine durch Akzent betont und zum Finale geſetzt, damit das teleologiſche Verhältnis definiert und nicht umkehrbar ſei. Von dieſem Mittel machen einige

Digitized by Google

weniger sichtbar Gebrauch, andere mehr, kaum einer läßt es ungenützt. Bei Dürer ist die physiognomische Ausdrucksdifferenz der beiden Augen oft sehr stark. In dem gezeichneten Bildnis seiner alten Mutter bedeutet die Stimmung des rechten Auges ein Ausgreifen bis an die Grenze des Irreseins, und unser Blick weicht scheu zurück zum andern, wie um eine Zuflucht zu suchen: und daß dieses Auge mit seiner eigenen Not und stumpfen Gebrochenheit noch eine Zuflucht werden muß, ist das Erschütternde am Bilde.

Gleicherweise können nun die andern Ausdrucksfaktoren des Gesichtes Gegenpunkte zum Stimmungsgehalt des dominierenden Auges sein, und ebenso was die einzelnen Formengruppen an Eigensprache enthalten. Dann schweift unser Blick von seinem Ruhpunkt immer wieder aus und findet neue Erregungen und Fragen, die in der Rückkehr zum Grundton des Auges sich lösen. Und in seinem ruhigen weitschwingenden Kommen und Gehen sammelt er den Rhythmus einer Folge von Spannungen und Lösungen, von Anlagen und Erfüllungen, die wir empfinden wie das ruhige Atmen gesunden Lebens.

Beim Porträt hat das Gegenständliche den Primat. Schon darum, weil das menschliche Antlitz unter allen empirischen Objekten das für die Kunst bedeutungsvollste ist, denn sein direkter Beitrag zum Gehalt des Werkes kann größer sein als der irgend welches andern Objektes. Das menschliche Antlitz erscheint uns durch die physiognomische Gewöhnung als eine sinnliche Spiegelung des Seelischen; wir sehen hier das Psychische genau so unmittelbar, wie wir etwa in der perspektivischen Raumdarstellung die Tiefe erfassen. Aber auch

Digitized by Google

iſt es Abſicht des Porträts, das Gegenſtändliche in den Vordergrund zu ſtellen. Denn es will – und das gerade macht es erſt zum Porträt – einen individuell beſtimmten Menſchen ſchildern, wie er tatſächlich iſt. Die Abſicht auf Ähnlichkeit iſt dem Porträt weſentlich. Ein Künſtler kann anknüpfend an ein individuelles Geſicht ein Werk ſchaffen, das auch ohne Ähnlichkeit äſthetiſch wertvoll iſt; aber nur wenn Ähnlichkeit beabſichtigt und erreicht wird, iſt es ein Porträt.

Das Verhältnis des Künſtlers zum Gegenſtändlichen iſt daher beim Bildnis exzeptionell. Sonſt entnimmt er der Wirklichkeit, was er brauchen kann, und es macht ihm keine Not, ob es ſo, wie er es malt, Exiſtenz hat oder nicht. Hier aber bindet ihn ein Stück Wirklichkeit; er ſoll es darſtellen, wie es iſt; und er iſt gebunden durch alle Zufälligkeiten des Tatſächlichen. Und es bindet ihn um ſo mehr, weil es den Anſpruch erhebt, das Ganze ſeines Werkes auszumachen. Der Porträtkünſtler ſoll das Bild eines individuellen Menſchen geben, ſeiner körperlichen und ſeeliſchen Beſchaffenheit und nichts hineinfügen, das nicht dieſes Menſchen eigen wäre.

Nun ſoll es aber doch auch ein Kunſtwerk ſein, und dazu wird mehr erfordert als bloße Ähnlichkeit. Es genügt auch nicht, daß etwa noch hinzukommt ein geſchmackvolles Arrangieren und wohlgefällige Aufteilung der Bildfläche. Das Dekorative hängt nur äußerlich mit der Kunſt zuſammen, als Mittel den Beſchauer anzulocken und feſtzuhalten; der Wohlklang der Form gibt keinen äſthetiſchen Selbſtwert und iſt niemals ausreichend. Soll das Porträt Kunſtwerk ſein, hohe Kunſt, ſo wird verlangt eine Erhebung des Objektiven auf die Stufe des Metaphyſiſchen. Denn das fanden wir als Kennzeichen der

Digitized by Google

Kunſt, wenn ſie mehr ſein will als ein Schmuck oder eine Unterhaltung müßiger Stunden.
Dieſe Erhebung ins Metaphyſiſche wird bei den meiſten Kunſtwerken bewirkt durch die Eigenſprache der Form. In der Muſik ſchon darum, weil hier die Schilderung eines Gegenſtändlichen fehlt. Darum bleibt in der Muſik das Metaphyſiſche ungegenſtändlich, doch unverkennbar die Nähe einer höhern Wirklichkeit anzeigend. Bietet aber das Kunſtwerk ein Gegenſtändliches dar, geeignet den Formengehalt in ſich aufzunehmen, ſo wird das Metaphyſiſche inkorporiert. Das geſchieht ſchon bei Landſchaftsbildern; es geſchieht leichter noch bei Darſtellung eines Menſchlichen, und wird beim Bildnis, das den Menſchen zur Hauptſache und eigentlich zum Ganzen des Werkes macht, unvermeidlich ſein. Der ganze Formengehalt eines Porträts wird eingelegt werden in die Pſyche des Dargeſtellten, als Subſtanz oder als momentanes Erlebnis, hinzutretend zu dem, was ſchon durch das Phyſiognomiſche gegeben war. So iſt begreiflich, wie der Künſtler durch ſeine Formenſprache das Bildnis auf die Stufe des Metaphyſiſchen heben könnte. Aber nun entſteht die Frage: wie iſt damit vereinbar die eigentliche Abſicht des Porträts, einen individuellen Menſchen in ſeiner tatſächlichen Sonderart zu ſchildern und nichts zu geben, was nicht deſſen eigen wäre? Das Porträt ſoll ähnlich ſein und darf nichts Fremdes unterſchieben. Bedeutet es nicht eine Fälſchung, wenn durch Formgehalt etwas dem Seelenleben eingefügt wird, was über deſſen Faktizität hinausliegt?
Denn es wird nur ſelten geſchehen, daß die zu ſchildernde Perſönlichkeit im Leben als eine Verkörperung des Metaphyſiſchen ſichtbar wird. Van Eyck ſoll die biedern Stifter eines Altars malen, Dürer die Honoratioren

Digitized by Google

der Stadt oder ein paar Kaiſer, Velasquez die Leute des Hofes. Was iſt an dieſen Heroiſches zu finden? Es ſind Alltagsmenſchen mit Alltagsgeſichtern.

So iſt die Frage: wie das Poſtulat der Porträt-Ähnlichkeit mit dem Poſtulat des Metaphyſiſchen vereinbar iſt. Wie kann ein Werk ſeinem Gehalte nach auf der Stufe Beethovenſcher Muſik ſtehen und dabei nichts weiter ſein als die ſimple, naturtreue Schilderung eines Alltagsmenſchen, da doch beim Porträt unvermeidlich der ganze Gehalt, den etwa die Formen bringen, vergegenſtändlicht und in die Pſyche des Dargeſtellten hineingelegt, alſo ihm zugeeignet wird? – Die Vereinigung dieſer ſcheinbar unvereinbaren Poſtulate gelingt dadurch, daß wir im Menſchen, gegeben durch die ſittlich-heroiſche Triebanlage, die Möglichkeit einer metaphyſiſchen Erhebung finden; die ſich vielleicht ſelten, vielleicht nie realiſiert hat, die alſo vielleicht garnicht beigetragen hat zum merkbaren Habitus des Individuums, die aber doch ihm auch nicht widerſtreiten kann: die Möglichkeit, einzutauchen in eine andere Wirklichkeit. Es kommt Einigen ganz plötzlich, mitten in der Arbeit der gewohnten Dinge, daß ihre Gedanken an das Metaphyſiſche rühren, und ſie ſehen ihr alltagsgewohntes Leben wie etwas in der Ferne liegen. Oder es kommt ihnen für einen Moment die Wandlung, wenn ſie einem Freund ins Auge blicken, oder wenn ſie Zeugen einer guten Tat werden. Dieſer Möglichkeit haben ſich die Meiſter des Porträts zu allen Zeiten mit der Treffſicherheit ihres künſtleriſchen Inſtinktes bemächtigt. Sie begnügen ſich nicht, ein Stück ſeeliſcher Wirklichkeit in ſeiner charakteriſtiſchen Sonderart abzukonterfeien, ſondern ſie haben zur Aufgabe genommen, die individuelle Pſyche zu ſchildern in dem

Digitized by Google

Moment, wo das Metaphyſiſche ſie überkommt: wie geſtaltet ſich in dieſem beſondern Individuum ſolches Erlebnis? Es handelt ſich vielleicht um einen Menſchen, der nur den Alltag kennt, oder der Künſtler findet ihn nur in ſolchen Stimmungen: da muß er imſtande ſein, ihn von innen heraus zu geſtalten. Er muß in ſeiner Phantaſie ſchöpferiſch jene Möglichkeit ſich vollenden laſſen, er muß die Viſion haben dieſes beſondern Individuums, wie es ſein würde in ſeiner metaphyſiſchen Stunde. Konkret geſprochen: der Porträtkünſtler muß, unbeſchadet aller individuellen Eigentümlichkeiten ſeines Vorbildes, dieſem den phyſiognomiſchen Ausdruck der Wirklichkeitsferne, der Entrücktheit, des ſich Verlierens aus dem Empiriſchen geben. Es iſt ein ganz beſtimmter Ausdruck, der bei jedem auftreten könnte; nur würde er bei jedem ſich anders einpaſſen. So bleibt der Künſtler innerhalb der vorgeſchriebenen Ähnlichkeitsgrenze, denn er überſchreitet nicht die Möglichkeiten der gegebenen Individualität; und andererſeits bringt doch jener phyſiognomiſche Zug die Motivierung für die Einlegung eines höheren Gehaltes; der Künſtler darf nun durch die Sprache ſeiner Formen ein Metaphyſiſches hinzufügen, denn es iſt motiviert als der überempiriſche Wirklichkeitsgedanke, an welchen das Individuum ſich verliert. Der höhere Gehalt wird ein inneres Schauen. Iſt Dir nicht aufgefallen, daß die Bildniswerke unſerer größten Meiſter von Dürer, Eyck und Tizian an zu Runge, Leibl, Feuerbach und Thoma, daß alle, wie ſehr ſie auch jede individuelle Sonderheit betonen, doch ein Gemeinſames haben, als ſeien die Dargeſtellten mit einander verwandt und anderer Art als Menſchen ſonſt? Achteſt Du aber darauf genauer, ſo bemerkſt

Digitized by Google

Du, daß es ihr Blick iſt, von dem ſie eine Ähnlichkeit empfangen: die gleiche Selbſtvergeſſenheit des Blickes und wie er auf eine Ferne ſteht oder ins Innere ſich zurückwendet. Bei einigen iſt es wohl, als ob der Blick gerade Dich ſuchte; doch tritt Du vor ſie hin, ſo bleibt er nicht bei Dir, und Du fühlſt, daß Du, in Deiner empiriſchen Exiſtenz, ihm nicht Widerſtand biſt und Grenze: und wie er über Dich hinaus weitergeht, als reichte er hinaus in eine Gegenwart jenſeit des Lebens, die uns andern verborgen iſt.

ENDE

Digitized by Google